

O Home Studio e o Arranjador Moderno
- Relatos Sobre a Produção de Dois Temas Musicais -

Leonardo Rocha Costa

Projeto de Mestrado em Artes Musicais

Leonardo Rocha Costa,
O Home Studio e o Arranjador
Moderno, Relatos Sobre a Produção de
Dois Temas Musicais, 2020.

Abril, 2020

Relatório de projeto artístico apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Musicais, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Rui Pereira Jorge.

*Amor é tudo que move.
(Gilberto Gil)*

A todos aqueles que me mantêm em movimento.

Agradecimentos

À mainha, meu pai e Dado, por tanto que nem sei explicar;
À toda minha família, pelo cuidado e suporte;
À Tai, pelo apoio e compreensão;
Aos amigos do Brasil, por acreditarem;
Aos amigos feitos em Portugal, por acolherem;
Aos professores do mestrado em Artes Musicais, pelo compartilhamento do saber;
Ao meu orientador Rui Pereira Jorge, pela atenção e dedicação.

A todos, muito obrigado.

O *Home Studio* e o Arranjador Moderno – Relatos Sobre a Produção de Dois Temas Musicais

Leonardo Rocha Costa

Resumo

Este relatório de projeto artístico se baseia na produção de duas canções – *A Bela e A Fera* (Chico Buarque/Edu Lobo) e *Em Paz* (Léo Rocha) – através da utilização de instrumentos virtuais, que servirão de referência auditiva para músicos e técnicos em futuras gravações. São relatados aspectos referentes ao processo técnico/criativo que perpassam pela concepção dos arranjos, busca da sonoridade pretendida e registro das ideias no computador.

O desenvolvimento da tecnologia aplicada à música tem como consequência a ampliação das possibilidades do fazer musical. O surgimento do *home studio* é um notável exemplo disso. O artifício da gravação/edição de áudio, que outrora parecia distante para muitos, se torna cada vez mais acessível, pela possibilidade de se ter uma unidade de trabalho personalizável e capaz de realizar operações que constituem a produção musical.

Diante desse contexto, a realização do presente projeto permite explorar assuntos que permeiam a elaboração de temas musicais na música popular como arranjo, tecnologia e produção musical. Esses tópicos são investigados a partir de um viés histórico/teórico no *Estado da Arte* e desenvolvidos em forma de relatório na parte prática da pesquisa. O estudo da relação entre o arranjador e o *home studio* se baseia, também, na minha experiência como músico e produtor nos últimos anos.

Como resultado da prática são apresentados os dois temas musicais em formato áudio, além de partituras complementares.

Palavras-chave: arranjo, produção musical, *home studio*, música popular, tecnologia.

The Home Studio and the Modern Arranger – Reports About the Production of Two Songs

Leonardo Rocha Costa

Abstract

This artistic project report is based on the production of two songs – *A Bela e a Fera* (Chico Buarque/Edu Lobo) and *Em Paz* (Léo Rocha) – through the use of virtual instruments, that will be used as reference for musicians and technicians in future records. Aspects of the technical/creative process are related as well as the conception of the arrangements, search for intended sound and registration of ideas on the computer.

The development of the technology applied to music implies, as consequence, the amplification of the musical possibilities. The emergence of the home studio is a remarkable example of that. The artifice of audio recording/editing, that in other times were a distant luxury for most people, becomes increasingly accessible with the possibility of having a customizable workstation that is able to complete operations that are fundamental in music production.

Based on this context, this project allows to explore subjects that permeate the elaboration and crafting of songs in the popular music panorama, such as arrangement, technology and musical production. Those subjects are investigated from a historical/theoretical perspective in the *State of The Art* section and developed as a report in the practical chapters of the research. The study about the relation between the arranger and the home studio is based, also, in my experience as a musician and producer in the past few years.

As a result of this research, two songs are presented in audio format, along with complementary sheet music.

Keywords: arrangement, musical production, home studio, popular music, technology.

Índice

INTRODUÇÃO	1
OBJETIVOS	4
1. ESTADO DA ARTE	5
1.1. ARRANJO	5
1.1.1. DEFINIÇÕES	5
1.1.2. O ARRANJO NA MÚSICA POPULAR	7
1.1.3. COMPOSIÇÃO, ARRANJO, ORQUESTRAÇÃO	8
1.2. TECNOLOGIA APLICADA À MÚSICA POPULAR	9
1.2.1. DESENVOLVIMENTO DO <i>HOME STUDIO</i>	10
1.2.2. <i>DIGITAL AUDIO WORKSTATIONS</i>	12
1.2.3. O MÚSICO E O <i>HOME STUDIO</i>	13
1.3. PRODUÇÃO MUSICAL	14
1.3.1. ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO	14
1.3.2. O PAPEL DO PRODUTOR	15
1.3.3. ETAPAS DA PRODUÇÃO	16
1.3.4. O PRODUTOR MODERNO	17
1.4. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO ESTADO DA ARTE	20
2. DESENVOLVIMENTO	21
2.1. ASPECTOS PESSOAIS	21
2.1.1. ARRANJO BASE: PREPARAÇÃO DO TERRENO	21
2.1.2. O MEU <i>HOME STUDIO</i>	24
2.2. EQUIPAMENTOS	26
2.2.1. <i>HARDWARES</i>	26
2.2.2. <i>SOFTWARES</i>	27
2.3. ASPECTOS PRÁTICOS	28
2.3.1. PRIMEIROS PASSOS: ESCOLHAS	29
2.3.2. TEMAS MUSICAIS	37
2.3.2.1. A Bela e a Fera	37
2.3.2.2. <i>Em Paz</i>	50

2.4. DO MIDI PARA A INTERPRETAÇÃO AO VIVO	56
3. CONCLUSÃO	59
BIBLIOGRAFIA.....	62
DISCOGRAFIA	65
LISTA DE FIGURAS	66
CONTEÚDOS CD.....	67
ANEXOS	68
 A - ARRANJO BASE MANUSCRITO <i>A BELA E A FERA</i>	 68
B - PARTITURA <i>A BELA E A FERA</i>.....	69
C - ARRANJO BASE MANUSCRITO <i>EM PAZ</i>.....	73
D – PARTITURA <i>EM PAZ</i>	74

Introdução

Certo de que o avanço da tecnologia aplicada à música proporcionou novas possibilidades ao fazer musical, este projeto de investigação acompanhado de relatório se propõe a refletir sobre o processo de construção de dois temas musicais, tendo o computador como principal instrumento de trabalho. Esses temas foram desenvolvidos em ambiente virtual, resultando em maquetes que servirão de base para futuras gravações. Assim, os músicos responsáveis pela execução dos temas terão, além do suporte gráfico em notação musical, referências auditivas daquilo que se pretende.

As canções trabalhadas foram *A Bela e a Fera*, composta por Chico Buarque e Edu Lobo, e *Em Paz*, de minha autoria. O intuito foi criar arranjos musicais buscando explorar as possibilidades de experimentação e audição prévia dos temas – permitidas pela utilização do computador através de *softwares* de gravação e edição – até que se chegue a um modelo daquilo que será gravado pelos músicos em estúdio.

Como resultado final, poderemos ouvir os arranjos de forma mais próxima à realidade, possibilitando uma audição crítica que facilitará escolhas a serem tomadas sobre aspectos como as ideias musicais em si, os timbres dos instrumentos escolhidos, além da sonoridade desejada para a mistura. Também foram escritas, de forma complementar, partituras que poderão guiar os intérpretes no momento da gravação.

Acompanhar o desenvolvimento deste projeto foi possível através da elaboração de relatórios que buscaram esmiuçar a parte prática, que envolve a construção dos arranjos musicais e preparação dos temas em ambiente virtual. Entretanto, antes de chegarmos a esse ponto, foi preciso fundamentar a pesquisa na literatura voltada para tópicos relacionados com a prática. No primeiro capítulo, o *Estado da Arte* foi apresentado abordando os temas arranjo musical, tecnologia aplicada à música popular e produção musical – que rodeiam a questão central da presente pesquisa.

De forma generalizada, as etapas que circundam a produção de um tema musical são composição, arranjo, pré-produção e gravação. Para a presente pesquisa, a primeira parte dessa cadeia produtiva não foi destrinchada, já que as músicas não foram compostas especificamente para o projeto. Então, é na fase do arranjo que começamos a nossa jornada.

A literatura da música popular relacionada ao arranjo musical está muito mais voltada para a prática do que para a reflexão do processo. São diversos manuais que nos permitem adentrar no mundo do arranjo através de explicações sobre aspectos como

forma, características dos instrumentos, harmonização, técnicas mecânicas e orquestração – tudo levando em conta o estilo para o qual ele está sendo construído.

Contudo, é importante conceptualizar e entender as etapas do desenvolvimento de um tema musical. Para isso, discutiremos definições de arranjo tendo como base do capítulo os verbetes do *New Grove Dictionary* e *New Grove Dictionary of Jazz*, somadas a discussões sobre a aplicação de tais definições e como elas se adaptam à realidade do projeto.

O caminho traçado aqui nos leva a buscar entender como a forma de se trabalhar em um arranjo musical se modifica através das novas possibilidades tecnológicas – notadamente o desenvolvimento e popularização de equipamentos como computadores, *tablets*, placas de áudio, microfones e controladores; assim como o surgimento e evolução de *softwares* de criação, notação e produção musical. É notável que a democratização da tecnologia facilitou o acesso a ferramentas que outrora eram distantes. Agora é possível produzir música em pequenos estúdios montados em casa e isso, certamente, traz consequências.

No processo de construção de um arranjo em *home studio* – o que podemos chamar de pré-produção – destacam-se dois elementos fundamentais: uma *Digital Audio Workstations (DAW)*, que nos possibilita gravar e editar sons dentro do computador; e o protocolo MIDI, nos permitindo controlar quaisquer sons a partir de informações digitais.

É bastante comum que as pré-produções sejam realizadas com instrumentos virtuais que podem – ou não – ser substituídos posteriormente. Nota-se, então, uma importante função da produção musical feita a partir de instrumentos virtuais: a construção de uma “maquete” da música, onde será possível ouvir o arranjo antes da gravação final. Esse modelo deve servir, também, como referência para músicos e técnicos que trabalharão na finalização dos temas e é nesse ponto que está o foco da presente pesquisa.

Façamos aqui um paralelo com os *softwares* de construção civil, muito utilizados por arquitetos, onde é possível visualizar o projeto antes da construção. Funciona de forma parecida em música se pensarmos na pré-produção como uma maquete. A substancial diferença é que existe a possibilidade de elementos dessa maquete – ou sua totalidade – seja por si mesma o produto final. Digamos que se grava uma linha de baixo com um sintetizador qualquer durante a construção do arranjo, por exemplo. O resultado disso pode ser interessante a ponto de não ser necessário substituir por um baixo elétrico tocado por um músico profissional em estúdio. O que nos leva a pensar sobre a possível

substituição dos músicos por instrumentos virtuais, seja por motivos estéticos ou econômicos.

Toda essa relação entre a tecnologia aplicada à música popular – notadamente o que entendemos como gravação e edição do som – com os profissionais envolvidos no processo, foi historicamente intermediada pela figura do produtor musical. E se pensarmos que sua principal função é compreender diferentes aspectos que rodeiam a produção para potencializar o resultado, pode-se imaginar que, em momentos onde tecnologia e criação musical estão mais diretamente interligadas, o produtor assuma papéis de protagonismo. Por isso, busca-se compreender a trajetória do produtor musical desde o início da gravação mecânica até os anos atuais no capítulo 1.3.

Seguindo a ideia da possibilidade de produzir temas musicais a partir da utilização do computador e demais ferramentas de gravação/edição, a presente pesquisa pretende investigar o processo, focando em aspectos centrais do caminho da produção. Tais aspectos perpassam pelo processo criativo do produtor/arranjador e pela utilização de instrumentos virtuais, até que se chegue a um modelo musical que servirá de referência para posterior gravação. Tudo isso tendo como base – além da literatura especificada no *Estado da Arte* – a minha experiência como músico, arranjador e produtor musical.

Tenho trabalhado em dessa forma há alguns anos, motivado por tendências mercadológicas e pelo gosto pessoal acerca da tecnologia e das possibilidades consequentes do seu uso. Dentro do capítulo denominado *Desenvolvimento*, a primeira parte é dedicada a relatar aspectos pessoais referentes ao processo criativo na construção de um arranjo, além da minha relação com o *home studio*. Na segunda parte são listadas as ferramentas utilizadas para a realização da prática e, por fim, no tópico *Aspectos Práticos* está o relatório da produção dos temas.

Objetivos

Na busca por explorar possibilidades do fazer musical a partir da utilização de tecnologias relacionadas à música que culminam no *home studio*, o objetivo central deste projeto artístico acompanhado de relatório é pensar na produção MIDI como meio de comunicação entre arranjadores e músicos. Para isso, prontaremos para os seguintes objetivos específicos:

- Pré-produzir dois temas musicais em ambiente virtual;
- Relatar aspectos do processo criativo relacionados à prática;
- Refletir sobre possíveis benefícios, prejuízos e desafios;

1. Estado da Arte

O objetivo do estado da arte no presente projeto acompanhado de relatório é buscar livros e artigos – de forma qualitativa¹ – sobre tópicos que se correlacionam na prática da construção de um arranjo MIDI, que servirá de maquete para posterior gravação.

Para melhor compreensão, o capítulo será subdividido em: *Arranjo, Tecnologia Aplicada À Música Popular e Produção Musical*. Esses tópicos foram selecionados para que sirvam de base teórica daquilo que se constrói na prática criativa, podendo ser pensados individualmente e, enfim, correlacionados.

Na primeira parte, onde se discute o arranjo musical, é possível pensar sobre o tema buscando enquadrá-lo no contexto da presente pesquisa em termos estilísticos e práticos. Já o tópico dedicado à tecnologia proporciona reflexões acerca das modificações na forma de se construir o arranjo. Por fim, apura-se o que se entende por produção musical e quem são os profissionais que se enquadram em tal processo.

1.1. Arranjo

Para pensar sobre o arranjo musical foram escolhidas definições que pudessem trazer enquadramento teórico para a nossa prática. Na base deste subcapítulo estão os verbetes do *New Grove Dictionary* e *New Grove Dictionary of Jazz* e, então, reflexões de diversos autores como Paulo Aragão e Michael Miller nos auxiliarão a contextualizar tais conceitos no campo da música popular e digital².

1.1.1. Definições

Nos dicionários *Grove* citados encontram-se as seguintes definições para arranjo: “The reworking of a musical composition, usually for a different medium from that of the original” (Boyd, 2001, p.1) e “The reworking or recomposing of a musical composition or some part of it (such as the melody) for a medium or ensemble other than that of the

¹ O termo “qualitativo” aqui significa que os materiais serão selecionados pela sua relevância no sentido de contextualizar de forma teórica o tema abordado. Estes materiais podem constar na minha biblioteca pessoal, serem enviados pelo meu orientador ou encontrados em revistas/periódicos. Saliento, também, que não é de grande importância para o presente projeto de pesquisa que tais materiais estejam dentro de um determinado contexto temporal ou geográfico.

² Música Digital no sentido da utilização do computador como ferramenta musical.

original; also the resulting version of the piece” (Schuller, 2003, p.1). O arranjo musical é definido nesses dicionários como a recriação de um material pré-existente e, dessa forma, não existe por si só. Esse material pré-existente, por sua vez, pode ser pensado como a composição musical ou arranjo original³. Contudo, vê-se uma sutil e fundamental diferença quanto à utilização prática do arranjo musical nos dois contextos apresentados. Essa diferença pode ser notada quando Schuller (2003) adiciona possibilidades de aplicabilidade do arranjo, como considerar uma outra versão da peça original. É também interessante notar a utilização do termo “recomposição”⁴.

Paulo Aragão (2000) traz diversas reflexões sobre os verbetes citados aqui que se fundamentam na aplicabilidade de tais conceitos em contextos práticos da música popular. Diferentemente da música clássica, onde o ato de arranjar deve significar transcrever, reorquestrar ou reduzir uma peça, na música popular entende-se que toda execução musical necessita de um arranjo em alguma medida. Certamente isso abre um leque de possibilidades que dificultam definir o termo com precisão. Entretanto pode-se pensar em diferentes níveis de atuação do arranjo, onde de um lado teríamos o rigor das notas pensadas e passadas para o intérprete por qualquer via – partitura, tablatura, oralidade, pré-gravações... – e, do lado oposto, a completa espontaneidade dos executantes. Aragão classifica tal diferenciação como arranjos “fechados” ou “abertos”:

Essas variações nos conduzem a um parâmetro de classificação muito importante na caracterização da etapa “arranjo” na dinâmica musical popular: o grau de pré-definição dos arranjos estabelecido nessa etapa. Teríamos assim, em um dos pólos dessa escala, os arranjos totalmente “fechados”, isto é, os arranjos que determinam *a priori* todos os elementos a serem executados pelos intérpretes. Esse tipo de arranjo, em geral escrito, se aproxima muito da concepção clássica de pré-definição total (ou quase total) dos elementos executados. [...] No pólo oposto dessa escala teríamos os arranjos totalmente “abertos”, exatamente como os *one-time arrangements* já citados. Entre os dois pólos teríamos uma gradação quase infinita de possibilidades de arranjos “mais fechados” ou “mais abertos” (2000, p.102).

Pode-se imaginar que outros termos são adotados para ressignificar o que entendemos aqui como arranjos “abertos” ou “fechados”. Encontro frequentemente, na

³ A palavra original traz consigo diferentes efeitos a depender do contexto que é utilizada. Aqui a entendemos de maneira a significar aquilo que se encontra a uma etapa anterior do arranjo musical, como uma composição somente com melodia e harmonia, partitura completa (todos os instrumentos escritos e indicações) ou gravações de áudio em qualquer nível de finalização.

⁴ Tradução minha.

minha prática musical, músicos utilizando diferentes expressões para se referir ao grau de liberdade interpretativa que têm. Um exemplo disso é considerar que uma certa performance é realizada “sem arranjo” ou “com arranjo”. Aragão (2001, p.103) salienta que nesse sentido a definição de arranjo “[...] daria conta de uma série de elementos, escritos ou não, pré-definidos antes da execução de uma obra popular”. Mudam os termos, mas não a lógica.

1.1.2. O Arranjo na Música Popular

Em manuais de arranjo voltados para música popular é possível encontrar informações relevantes quanto à aplicabilidade de tais conceitos na prática. Guest (2009, p.75) sugere para a escrita de instrumentos que constituirão a base rítmica-harmônica da banda ou orquestra a indicação de cifras, gênero musical, estilo, clima, pulsação e etc. Quando escreve sobre a parte rítmica, notadamente a bateria, sugere que a parte do baterista “[...] é uma espécie de redução da partitura orquestral, onde o baterista percebe o seu espaço” (Guest, 2009, p. 81). Situação parecida acontece no livro *The Complete Arranger* onde, por exemplo, ao escrever sobre o contrabaixo, Nestico (1993, p.106) salienta: “[...] most good bassists can play a much better line than I could possible write”.

Em resumo, a partitura base é constituída por indicações e informações que guiarão os músicos sobre aspectos fundamentais do arranjo, mas dando-lhes certo grau de liberdade interpretativa. As notas pré-definidas somente são escritas em convenções rítmicas, rítmico-melódicas ou em possíveis melodias.

Entretanto, o nível de predeterminação tende a aumentar quando se adicionam instrumentos melódicos como metais, madeiras ou cordas. Basta uma rápida consulta a manuais voltados para *Jazz Ensembles* (Pease & Pullig, 2001; Lowell & Pullig, 2003) para perceber que há muito mais páginas dedicadas aos instrumentos melódicos que os de base (bateria, baixo e piano, por exemplo). Uma justificativa plausível para isso é que esses instrumentos precisam ser tocados juntos, de forma complementar, para que cumpram funções harmônicas e melódicas, enquanto os instrumentos de base da banda ou orquestra têm maior grau de independência. A liberdade de interpretação para instrumentos melódicos se dá, por sua vez, em momentos de solo ou improvisação.

Pensar que uma mesma obra apresenta graus de predeterminação diferentes de acordo a cada instrumento atesta o quão difícil é conceituar o que é o arranjo musical dentro do contexto da música popular. Portanto, complemento o que foi visto até aqui

com mais duas definições: O educador Dick Grove (1985) escreve que arranjo é “the art of being able to conceive a musical effect and then transfer it to paper so that that particular effect comes alive”; enquanto Miller (2007, p. 3) define como “the act of taking the sounds and colors you hear in your head and expressing them in a way that other musicians can reproduce”. Essas definições, em suas diferenças e complementaridades, se fazem mais próximas do ato de arranjar aplicado à prática relativa à presente pesquisa. O arranjo é pensado e registrado em algum meio, como uma maquete, para que seja executado posteriormente.

1.1.3. Composição, Arranjo, Orquestração

Em alguns contextos musicais, como na música feita através do computador, os termos composição, arranjo e orquestração podem ser facilmente confundidos, já que podem ser realizados simultaneamente. A confusão entre os termos fica ainda maior pelo fato de não haver fronteiras suficientemente claras que determinem onde um começa e o outro termina. Miller (2007, p. 4) define composição como “The act of creating a new piece of music”, arranjo como “The act of adapting an existing composition for instruments or voices other than those for which it was originally written” e orquestração como “The act of deciding which instruments or voices to use for a musical work”. Ainda que não seja claro o bastante na sua definição de composição, o autor acentua que tipicamente a criação de uma nova peça de música é uma melodia e acordes de acompanhamento (Miller, 2007, p. 4).

Como dito no início deste capítulo, não é a intenção da presente pesquisa aprofundar-se no ato composicional. Para tal efeito consideraremos que arranjo e orquestração serão processos realizados sobre uma obra pré-existente a qual pode-se chamar composição. Focaremos no que se compreende como arranjo e orquestração quanto a aplicabilidade dos termos no presente projeto. Temos então o arranjo musical como a construção de um *sketch* daquilo que será a obra final. São contemplados aspectos como escolha da tonalidade principal, andamento, harmonização, forma, dinâmica, convenções, melodias complementares, entre outras coisas. Já a orquestração é a distribuição de aspectos musicais planejados durante a construção do arranjo para instrumentos específicos. Entretanto, vale ainda salientar que a utilização do termo orquestração no contexto da música popular não é tão comum, podendo se considerar um processo integrado ao arranjo musical.

1.2. Tecnologia Aplicada à Música Popular

A primeira impressão ao iniciar a pesquisa sobre a tecnologia aplicada ao processo de produção musical/gravação em música popular é que os textos são, em sua maioria, técnicos e/ou históricos. Isso pode significar que pouco foi investigado sobre as consequências das novas possibilidades na forma de se fazer música popular estudadas no presente projeto.

Aspectos como a reflexão da transformação do processo criativo e das diferentes maneiras de se estudar música e teoria musical parecem ser ignorados em detrimento de materiais que visam ensinar de forma rápida e prática como fazer música através do seu computador – o que pode significar uma influência do imediatismo prático observado de uma forma geral nos últimos anos.

No site da *Berklee*⁵, notável universidade voltada para o estudo/ensino da música popular com diversos cursos nesse campo, foram encontrados alguns tutoriais *online* que pareciam fazer sentido com a presente pesquisa. São eles *Songwriting and Producing Music*, *Electronic Music Production and & Sound Design* e *Music Production & Songwriting*. Entretanto, é possível perceber que se trata de uma forma rápida e direta de se tratar sobre os assuntos através de dicas e aplicações práticas ignorando quaisquer reflexões sobre. Apesar de serem *ebooks* que servem como divulgação e promoção dos cursos da escola, podemos ter uma ideia do que parece ser prioridade como campo de estudo acadêmico relacionado ao tema.

Já se mudarmos o foco para a tecnologia aplicada à música erudita – nomeadamente o que conhecemos como música eletrônica e eletroacústica em geral – é possível encontrar uma maior diversidade de materiais onde esses processos são questionados de forma mais acadêmica⁶ como, por exemplo, os artigos *Composing in Real Time* (Risset, 2009), *Computer Music: Why* (Risset, 2013) e o livro *Electronic and Computer Music* (Manning, 2004). Isto pode ser visto como prova de uma relação mais próxima entre o que se considera música erudita e a academia de uma forma geral.

Ainda assim, é possível encontrar interessantes materiais entre guias práticos, relatos históricos e alguma reflexão sobre os processos de construção musical que nos auxiliarão como base teórica neste projeto.

⁵ <https://www.berklee.edu> (Acedido em 13 de Abril de 2020)

⁶ Acadêmica no sentido da produção que é fruto da investigação realizada através de método científico. Tais produções são, de uma forma geral, ligadas a universidades ou grupos de pesquisa e não têm a exploração comercial como prioridade.

1.2.1. Desenvolvimento do *Home Studio*

Os *home studios* são estações de trabalho onde é possível realizar processos básicos de produção musical como gravação, edição e mistura. São fundamentados pela utilização do computador como principal ferramenta e variam em relação aos demais equipamentos utilizados, revelando assim a sua principal característica: a personalização.

Faz sentido pensar que cada produtor musical construa o seu *home studio* com ferramentas que se relacionem diretamente com os seus objetivos para com a música. Se é um compositor que trabalha com trilhas de cinema, por exemplo, é provável que tenha um teclado controlador com o mesmo número de teclas de um piano, para que facilite o processo de orquestração, potenciômetros, que possibilitarão controlar dinâmica e expressão em instrumentos virtuais – como cordas ou metais – e uma vasta livreria de *samples* orquestrais e efeitos sonoros⁷. Já um guitarrista clássico provavelmente preferirá investir no tratamento acústico da sala, além de bons microfones e pré-amplificadores para a captação do seu instrumento.⁸

Já um estúdio profissional⁹ pode ser caracterizado pela diversidade de ferramentas por se tratar, a priori, de um local onde serão produzidas músicas das mais diferentes características. É de se imaginar que tenham algumas opções de microfones para que o produtor musical possa escolher o que melhor se adeque ao trabalho, por exemplo. Para além disso, é comum que tais estúdios sejam espaçosos, tenham salas separadas que possibilitem gravações de instrumentos acústicos sem interferências externas e os devidos cuidados com tratamento e isolamento acústico. Isso proporciona aos profissionais mais possibilidades de escolhas, seja em relação aos equipamentos ou espaços que podem ser explorados.

Pela perspectiva histórica, alguns eventos podem ser considerados como fundamentais para a construção dos *home studios* como conhecemos hoje. A partir de 1945 há um rápido desenvolvimento tecnológico resultante da segunda guerra mundial com consequências nos estudos do som – notadamente o desenvolvimento da música

⁷ É muito comum encontrarmos compositores de trilhas sonoras que trabalhem majoritariamente com instrumentos virtuais. No seguinte link podemos ouvir a opinião de alguns deles sobre quais seriam os equipamentos básicos para iniciar um *home studio*: https://www.youtube.com/watch?v=_uqkbITRPrQ

⁸ No seguinte vídeo encontrado no *youtube*, podemos conhecer o *home studio* do guitarrista Yamandu Costa e a sua opinião sobre aspectos relacionados à gravação do seu instrumento: <https://www.youtube.com/watch?v=jNrquTlfhaM>

⁹ O termo “estúdio profissional” pode nos causar alguma estranheza, já que há vários profissionais da música que trabalham somente em seus *home studios*. Porém seu emprego facilita o entendimento na diferenciação entre o que se considera o estúdio clássico e um estúdio personalizado construído em casa.

concreta na França e eletrônica na Alemanha (Manning, 2004, p. 16). O processo de criação e manipulação desenvolvidos nesses notáveis estúdios têm consequências facilmente perceptíveis nos dias atuais – ao editarmos som nas *Digital Audio Workstations*¹⁰ ainda é comum visualizarmos fitas e utilizarmos técnicas de edição desenvolvidas nesse período. Assim como realizar gravações multipistas nos remete ao que pode ser considerado o primeiro *overdub*¹¹ criado em 1948 por Les Paul (Jackson, 2014, p. 28).

Os anos 1980 foram essenciais no desenvolvimento da tecnologia musical aplicada à música popular. Se inicia o processo de utilização dos computadores em casa, diminuindo o tamanho, o que culmina em sua popularização acelerada nos meados dos anos 1990 (Manning, 2004). O protocolo MIDI é anunciado e demonstrado ao público, como afirmam Jackson (2014, p. 99) e Huber (1991, p. 5) e tem-se, ainda, a consolidação do *home studio*. Como consequência disso, Jackson comenta:

Now musicians did not have to go into the studio just to record a “demo”; they could put their ideas together in their own studio. These demos were most often used to get a record deal or as a preproduction step to sketch out ideas that were to be more fully realized in a costly studio (2010, p.33).

Manning, por sua vez, reflete sobre as possibilidades que se abrem para produções envolvendo o computador dentro do *home studio*:

Today we are extremely lucky in that the resources eked out throughout the entire history of the development of FX devices are nearly all available to us in software forms. If we want to apply a dry plate reverb, we simply select that patch and off we go (2004, p. 124).

E continua a demonstrar vantagens, como podemos perceber neste trecho:

You will often find yourself working alone in your own home studio, and you will not generally have live performers and instruments with which to play your tracks. This means that should you want, say, a Japanese shakuhachi flute part in your music, you will have to write it yourself using what is probably a synthesized emulation or a sample patch of the real instrument (2004, p. 157).

¹⁰ Programas de computador que possibilitam gravação e edição de áudio. Ver mais em 1.2.2.

¹¹ Processo de gravação onde é possível sobrepor faixas, o que nos permite gravar os instrumentos de forma separada.

Certamente ainda há diferenças entre estúdios caseiros e o que se considera um estúdio profissional, principalmente se considerarmos o investimento financeiro. Mas há de se admitir que essa diferença diminui a cada dia que passa e depende, diretamente, da qualidade dos materiais utilizados que, devido ao rápido desenvolvimento tecnológico, são cada vez mais acessíveis em preço e tamanho. É o que afirma Cook at al.: “The difference between professional studio equipment and consumer equipment that had existed for 100 years suddenly disappeared” (2009, pp. 479 e 480).

1.2.2. Digital Audio Workstations

Um significativo desenvolvimento do que se viu até aqui, e que se aplica na produção musical realizada através de um computador, é o que se chama DAW (*Digital Audio Workstation*). Através desses sistemas é possível gravar, editar e criar música. Jackson (2014, p. 71) e Cook at. Al (2009, p. 126) tratam do assunto em seus respectivos livros. Assim como Hewitt comenta sobre as várias possibilidades da utilização de programas como estes:

For a start, they enable the recording and editing of audio material, an essential feature if you want to introduce a live vocal or other instrument into your tracks. They also enable the recording of MIDI data and therefore allow the use of hardware devices, such as synthesizers and drum machines. [...]. A good DAW, therefore, gives musicians a wide range of freedom in the development of their musical projects in that they are capable of combining audio, MIDI, and VSTs into one really effective package (2009, pp. 2 e 3).

Pode-se perceber, ainda que timidamente, alguma reflexão sobre esse específico processo de produção musical, como quando Jackson escreve sobre diferenças entre produzir música para um outro artista em um estúdio profissional ou produzir sua própria música em casa:

There are differences in scale and intensity if you are producing your own music in a home studio or another artist's tracks in a commercial studio, but the considerations are the same either way. As a producer, you are responsible. [...] It is not only your responsibility to work on music and recording, but also to figure out what needs to be scheduled, organized, set up, purchased, rented, or otherwise (2014, p. 91).

Também é possível encontrar considerações sobre como essa nova maneira de produzir pode influenciar negativamente no processo criativo, mas, ainda assim, em tom de “dicas” para aplicação prática:

Having a home studio is very convenient, but there are a lot of distractions. Make sure you figure out a way to either physically or psychologically isolate your workspace from the rest of your place. [...]. For a lot of us, avoiding distractions is nearly impossible on certain days and at certain times, which is why a lot of creative people like to work either very early in the morning or very late at night (2014, p. 110).

Quando se fala de tecnologia é necessário o entendimento de que isso só é viável por conta de um conhecimento acumulado e que vai além do que se desenvolveu nos últimos 70 anos:

Although there are now many great products, amazing musicians, and brilliant producers from all over the world, most of the primary elements we take for granted today emerged roughly between 1880 and 1980 from just a handful of countries (Jackson, 2014, p. 14).

1.2.3. O Músico e o *Home Studio*

Por fim, é necessário ponderar sobre quais são as reais necessidades – pensando pelo viés do conhecimento musical – dos músicos, compositores e arranjadores que trabalham através de computadores. Hewitt (2008, p. 26) afirma que “You do not have to be a classical musician; you can now learn all of the essential musical theory using nothing but the equipment at your disposal—your computer and MIDI keyboard.” É de se questionar até que ponto isso é verdade e se há vantagens em ignorar parte do conhecimento musical acumulado até aqui em detrimento de certos “atalhos” que a tecnologia nos possibilita. Talvez o conhecimento relacionado a teoria musical, orquestração, composição e arranjo possibilitem ampliar as possibilidades no processo criativo, independentemente do uso ou não do computador como meio para tal.

Nota-se, então, uma lacuna nos estudos acadêmicos quando se trata de música popular e tecnologia aplicada à música. Lacuna que pode e deve ser preenchida com o intuito de compreender os novos processos de produção musical e, também, contribuir com esse desenvolvimento.

1.3. Produção Musical

O termo produção, isolado de qualquer contexto específico, pode ser entendido como o processo de construção de algo. Se pensarmos na produção de um espetáculo teatral podemos listar uma série de elementos que devem ser arranjados para que as apresentações corram bem: escolha dos atores, confecção dos figurinos, marcação dos ensaios, emissão dos bilhetes a serem vendidos, mapeamento das luzes no palco, entre tantos outros importantes detalhes. A produção industrial de determinado produto, por sua vez, exige uma série de outras demandas e cuidados. Em música não é diferente. O avanço das tecnologias direcionadas ao registro sonoro modificou a dinâmica do fazer musical e, conseqüentemente, fez surgir um novo profissional responsável por gerenciar o processo de gravação: o produtor musical. O produtor, por sua vez, se adapta conforme o surgimento de novas tecnologias e demandas, como veremos neste capítulo.

1.3.1. Estúdio de Gravação

Para refletirmos sobre aquilo que se entende como produção musical e entendermos o papel do produtor, é necessário entender quando e por que tais ações surgem e ganham notoriedade. Portanto, se a produção musical está diretamente ligada à gravação sonora, pode-se dizer que se dá a partir do surgimento da gravação elétrica e dos estúdios. Segundo Paiva:

A gravação elétrica trouxe uma série de profissionais ao mundo da gravação, separando o local da performance (o estúdio) do local da manipulação do material gravado (a técnica), e a partir destes conceitos, se consolidou o moderno estúdio de gravação (2017, p.3).

Isso significa que antes do estúdio de gravação o percurso musical, no ponto de vista da interpretação de uma composição/arranjo, se findava na apresentação ao vivo. O fato de poder gravar e editar *performances* trouxe novas possibilidades e dinâmicas de trabalho como corrobora Paiva:

Pode-se colocar que a música, antes, fruto de uma performance com espaço e tempo precisos para sua realização, passa a ser algo que pode ser registrada diversas vezes, em busca de um melhor resultado tanto técnico quanto estético. Sua fonte sonora agora pode ser manipulada de diversas formas, em busca de novas possibilidades e soluções, deslocando o seu eixo de produção para o estúdio (2017, p.3).

Sendo assim, o surgimento do estúdio é fundamental para entendermos os rumos da música popular. Por consequência desse advento, equipamentos são criados e desenvolvidos, técnicas de gravação e edição são aprimoradas e surgem novos profissionais do ramo, como o produtor musical.

1.3.2. O Papel do Produtor

Se de um lado tínhamos a interpretação por parte dos músicos e do outro a tecnologia capaz de registrar tal *performance*, o produtor surge pela necessidade de intermediar essa relação. Para Paiva, uma das principais funções do produtor é “[...] a compreensão do meio e de como a gravação deva soar para que o artista possa se utilizar melhor dele.” (2017, p. 5). Miller salienta: “It's the producer who's responsible for the final sound of the record, so becoming a producer/arranger lets one person control the entire process.” (2007, p.220).

Seguindo esse princípio de ser o agente capaz de estar entre a interpretação dos músicos/artistas e a gravação, o produtor ganha espaço e importância no sentido estético da construção de um tema musical. Prova disso é que a *Recording Academy*, instituição responsável pela premiação anual da indústria fonográfica *Grammy Awards*, tem uma categoria para contemplar tal profissão desde 1975¹². Para entender com mais precisão os atributos de um produtor musical, pode-se recorrer a definição do próprio Grammy para a categoria:

The person who has overall creative and technical control of the entire recording project, and the individual recording sessions that are a part of that project. He or she is present in the recording studio or at the location recording and works directly with the artist and engineer. The producer makes creative and aesthetic decisions that realize both the artist's and label's goals in the creation of musical content. Other duties include but are not limited to: keeping budgets and schedules, adhering to deadlines, hiring musicians, singers, studios and engineers, overseeing other staffing needs, and editing (Classical projects).¹³

¹² A premiação é atribuída anualmente desde 1958, mas somente em 1975 foi adicionada a categoria “Produtor”.

¹³ https://www.grammy.com/sites/com/files/pages/producer_definitions_for_awards.pdf

1.3.3. Etapas da Produção

Nota-se que o profissional de produção musical pode estar inserido em uma grande quantidade de funções no âmbito da gravação de um tema. Entretanto, buscando compreender os limites de atuação do produtor, tentaremos projetar o seu campo específico de atuação. Sendo assim, é possível subdividir as etapas produção¹⁴ em:

- a. Composição
- b. Arranjo/Pré-produção
- c. Captura
- d. Pós-produção (mistura e masterização¹⁵)
- e. Distribuição¹⁶

Tendo em vista as definições observadas até aqui pode-se dizer que o produtor está diretamente inserido nos pontos *captura* e *pós-produção* – podendo, em alguma medida, estar envolvido nos outros. O momento de *captura* é o que está mais ligado à relação entre o intérprete e o estúdio e, sendo o produtor o agente que intermedia tal relação, se faz fundamental. Já na *pós-produção* são tomadas decisões técnicas e estéticas que trarão a sonoridade desejada ao tema. Tais decisões passam e são avaliadas pelo produtor, sendo o elemento da cadeia que deve ter a palavra final.

Outra parte do processo que pode ter ligação direta com o produtor musical é a *pré-produção*. Neste ponto é construído o arranjo/orquestração do tema, o que terá influência direta no resto da cadeia produtiva. Entretanto, é comum que o arranjo seja feito por outra(s) pessoa(s), com supervisão final do produtor.

Sobram, então, das etapas aqui esboçadas, os pontos *composição* e *distribuição*. São os dois momentos do processo onde, teoricamente, a ação do produtor musical é menos solicitada.

Diante de uma profissão tão abrangente, multifuncional e em constante atualização, é comum que os profissionais foquem em diferentes aspectos criando, assim, o seu perfil de trabalho. Alguns serão especialistas em uma sonoridade específica. Outros

¹⁴ As etapas de produção sugeridas aqui foram adaptadas do modelo adotado no livro *What is Music Production?* (Hepworth-Sawyer & Golding, 2011, p. 16).

¹⁵ A palavra masterização não existe oficialmente na língua portuguesa. Se trata da última etapa de tratamento do áudio com o objetivo de preparar a mistura para ser reproduzida em diferentes sistemas de som.

¹⁶ O ponto distribuição pode ser considerado como a finalização do processo de produção musical. Entretanto o destino da produção pode se modificar de acordo com a intenção do artista e/ou produtor. Ainda assim julguei importante pôr esta parte do processo por considerar mais comum dentro da indústria fonográfica de uma forma geral.

se destacarão por saberem potencializar as ideias musicais em um determinado gênero. Porém se torna claro que o campo mais comum de atuação de um produtor musical está no caminho que se traça entre *pré-produção*, *captura* e *pós-produção*.

1.3.4. O Produtor Moderno

O surgimento e consolidação do produtor musical se dá através do desenvolvimento da indústria fonográfica. Então, se olharmos para a história da música gravada, identificaremos importantes nomes que nos ajudam a entender quais são as principais funções e atributos do produtor.

Segundo Paiva (2017, p.5), Fred Gaisberg foi o primeiro a se tornar conhecido. Trabalhou diretamente na gravação e lançamento de Caruso no mercado fonográfico, intermediando a performance do tenor com o sistema de gravação vigente, o fonógrafo. Para Coleman (2003, p.19) a voz de Caruso “[...] emergia do fonógrafo com força e clareza, se sobrepondo aos ruídos dos discos.”. Percebe-se então uma clara confluência e potencialização do ato interpretativo com o sistema de gravação.

Outro notável exemplo é o britânico George Martin, produtor da maioria dos álbuns da banda *The Beatles* e, por tamanha importância, considerado por muitos como o quinto integrante do grupo. Para os autores Russ Hepworth-Sawyer e Craig Goding, Martin consolidou o que se entende como o “produtor tradicional”:

[...] he developed a working relationship and style that became arguably perceived as *modus operandi* for many years, and to some extent many rock and pop genres today still follow this lead — so much so that we refer to this style of work as that of the “traditional producer” (2011, p. 2).

Burgess (2014) traz uma seção do seu livro com importantes nomes da produção musical que o autor considera como “*key producers*”. Entre eles estão, além de George Martin, personalidades como Quincy Jones, Phil Spector, Sam Philips e Max Martin.

Diante da imensidão da indústria fonográfica, se torna difícil nomear importantes produtores da atualidade sem reduzir o espectro a um estilo ou tipo de produção em específico. Tampouco premiações como o *Grammy Awards* conseguem nos dar um panorama geral da música produzida no mundo. Entretanto, os nomes citados aqui sempre serão importantes por nos possibilitarem entender, refletir e discutir o que é, de fato, o papel (ou papéis) produtor musical dentro da indústria fonográfica.

É de se imaginar que o desenvolvimento tecnológico associado a aspectos econômicos e culturais tendem a modificar o que entendemos até aqui como função do produtor musical. Se, desde os primórdios da gravação elétrica e do estúdio, o produtor é o responsável por intermediar a *performance* com a tecnologia, o que muda em uma era em que tais termos por vezes se misturam? Os desafios da produção musical diante do desenvolvimento tecnológico são comentados por Hapworth-Sawyer & Goding:

Music production over the years has become a term that refers to a multitude of different skills seemingly thrown together to create a role. However, this role has developed far beyond its understood meaning of just some 15 years ago. Therefore we can simply deduce that the role is ever evolving and emerging (Hepworth-Sawyer & Golding, 2011, p.1).

O que pode se esperar do produtor moderno é uma constante atualização e adaptação ao mercado fonográfico. É perceptível que o computador e as possibilidades criadas a partir do seu uso são tão notáveis quanto comuns em produções que podemos observar no dia-a-dia. Portanto, conclui-se que o produtor moderno deve estar a par e, a depender do seu contexto de trabalho, íntimo de tecnologias como: programas de notação musical, *Digital Audio Workstations*, controladores MIDI, bibliotecas virtuais de *samplers* e, conseqüentemente, *home studios*.

Almost all contemporary music productions are based on a hybrid combination of acoustic instruments and MIDI parts. To be able to master both aspects of the production process is crucial for the modern composer and orchestrator. (Pejrolo & DeRosa, 2007, p. 27)

Isso não quer dizer que produtores clássicos e que, talvez, pouco saibam a respeito dessas ramificações tecnológicas sejam descartáveis. A música como arte nos dá infinitas possibilidades estéticas, o que possibilita que profissionais se especializem em um determinado tipo de processo que pode ser a gravação analógica, por exemplo.

Entretanto, em alguma medida os profissionais tendem a se adaptar a forma contemporânea do fazer musical por diversos motivos. Alguns precisam do computador somente para gravar digitalmente aquilo que se registra em meio analógico. Outros para dinamizar o processo de notação musical e orquestração, ou, ainda, produzir maquetes das suas produções com o fim de apresentá-las a possíveis clientes. Há também aqueles que por motivações econômicas e/ou estilísticas, produzirão o tema por completo dentro do computador.

Essa adaptação pode ser exemplificada pela entrevista concedida por Justin Huwitz ao canal do *youtube* da empresa de *samples Spitfire*¹⁷. Compositor da nova geração e responsável por bandas sonoras de filmes como *Wiplash* e *La La Land*, Justin confessa certa resistência em utilizar *Digital Audio Workstations* em seu processo de criação, apesar da insistência de profissionais da música e do cinema próximos a ele. Entretanto, se viu obrigado a render-se por questões mercadológicas, como o mesmo explica: “That’s why film composers know technology stuff. It’s because you have to demonstrate that your music is gonna sound like music eventually”. A possibilidade de ouvir algo mais próximo ao produto final, através do uso do protocolo MIDI e de bibliotecas virtuais, e assim poder apresentar aos seus clientes, fez Justin se readaptar e repensar a sua forma de fazer música.

Outro aspecto a ser considerado é a modificação do processo de produção musical através do surgimento dos *home studios*. Para Burgess, “For many musicians, producers, mixers, and remixers, there is a great appeal to working at home. The studio is available when you want it and it can be built to your specific needs” (2014, p. 133). Entretanto, a democratização do fazer musical possibilitada pelo acesso à tecnologia traz algumas discussões e reflexões. Como se pode diferenciar profissionais e amadores da produção musical moderna? Sobre a problematização do termo “*bedroom producer*” temos:

The seemingly derogatory term of bedroom producer has been born over the last decade or so and it seeks to describe the person who sits at home, plugging away at a sequencer [...] “producing” music. Let’s be clear — the word *produce* here can be used in its meaning of making something sonically as opposed to guiding its creativity (Hepworth-Sawyer & Golding, 2011, p. 3 e 4).

Percebe-se, neste último capítulo, que podemos confundir conceitualmente o que se entende como músico, compositor e produtor musical. Isso pode ser justificado pelo acesso mais democratizado à tecnologia. O advento do *home studio* faz com que os profissionais tenham mais aproximação com aspectos tecnológicos que outrora eram mais caros e distantes. É notório, também, que de acordo ao saber do profissional em relação as áreas específicas do processo, possa o qualificar a cumprir quantas funções forem possíveis. Entretanto, não há como afirmar que a profissão de produtor musical já não faz mais sentido. Podemos, sim, pensar que a multifuncionalidade deste profissional pode ser vista com mais clareza, justamente pela aproximação dos saberes. E, se voltarmos às

¹⁷ <https://www.youtube.com/user/spitfireaudiollp> (Acedido em 13 de Abril de 2020)

primeiras páginas da história da produção musical para lembrar que o produtor intermediava tecnologia e *performance*, podemos concluir que ele está no mesmo lugar – a mudança está na dinâmica oferecida pelo desenvolvimento tecnológico e a estética que, como sabemos, é mutável.

1.4. Considerações Finais do Estado da Arte

O estado da arte apresentado na presente pesquisa buscou nos dar uma breve ideia do que se tem escrito sobre arranjo, tecnologia e produção musical no âmbito dos estudos da música popular.

A maior parte dos materiais colhidos tem uma proposta educacional no viés mais prático. Para a finalidade deste projeto satisfazem a demanda estabelecida, mas, estando dentro de uma universidade de ciências sociais e humanas, é importante ponderar as relações socioculturais envolvidas.

Outra razão para que os materiais sejam mais práticos e diretos pode ser o viés mercadológico. Não se pode esquecer que o mercado da produção musical movimenta uma grande quantidade de dinheiro no mundo, seja na prática da produção em si, na venda de músicas ou, ainda, de equipamentos para estúdios/*home studios*. Aqui nos perguntamos até que ponto a tecnologia se desenvolve a favor da música ou do mercado.

Por fim, a breve perspectiva histórica apresentada nos faz perceber como os termos, profissões e concepções estéticas são modificadas através do tempo e do avanço de tecnologias.

2. Desenvolvimento

Estando devidamente fundamentados na literatura voltada para os principais aspectos deste projeto de pesquisa passemos, então, ao seu desenvolvimento. Este capítulo tem como objetivo relatar os processos criativos e técnicos que circundaram a construção de arranjos musicais – em formato de maquete MIDI – para as canções *A Bela e A Fera* e *Em Paz*; temas que foram desenvolvidos em forma conjunta com o relatório prático entre outubro de 2019 e janeiro de 2020.

Ao contrário do Estado da Arte onde buscamos definições e reflexões de forma a compreender as ferramentas utilizadas a partir de um viés teórico – e histórico –, os relatos deste capítulo têm foco em aspectos particulares da construção dos temas e da minha forma de produzir. São as ideias, desafios e estratégias que permeiam o ato criativo do fazer musical.

Portanto, antes de chegarmos ao detalhamento da prática, teremos uma breve descrição sobre a minha maneira de trabalhar em um arranjo, assim como considerações acerca do meu *home studio*; fatores importantes para compreender o caminho percorrido até aqui e de que forma isso influencia a pesquisa.

2.1. Aspectos Pessoais

2.1.1. Arranjo Base: Preparação do Terreno

Comecei a atuar profissionalmente no meio musical aos 15 anos tocando baixo elétrico. Alguns anos depois, a possibilidade de assumir a direção musical de algumas bandas me fez olhar para a música como um todo e, dessa forma, dar mais atenção aos detalhes. Pude observar que um tema musical era construído pela soma de diversos elementos, o que me possibilitou o interesse para uma outra área do saber musical: o arranjo. Assim, dei continuidade aos meus estudos ingressando na Universidade Federal da Bahia (Brasil) para estudar Música Popular com habilitação em Composição e Arranjo.

No âmbito da universidade tive acesso a conceitos que se tornaram fundamentais na minha forma de conceber um arranjo. Para além de conhecimentos básicos adquiridos, nomeadamente nos campos da harmonia funcional, rítmica e notação gráfica, pude compreender a importância da preparação de uma produção musical através da escrita de um *lead sheet* e, posteriormente, do arranjo base. Conhecimentos que utilizei para realização desta prática.

O *lead sheet* se trata da transcrição da melodia, cifra¹⁸ e, por vezes, letra, podendo ser considerado o ponto de partida na elaboração de um arranjo¹⁹ (Adolfo, 2017, p. 9). É muito utilizado como uma forma mais básica de notação, sendo o padrão de escrita de *standards* de jazz, por exemplo. Pessoalmente penso que sua grande funcionalidade é facilitar a visualização das relações entre harmonia, melodia e letra, além de proporcionar o entendimento da duração – em compasso – das diferentes partes do tema. Dessa forma, é possível experimentar diferentes acordes ou já pensar nas partes que poderão ser repetidas de forma mais consciente.



Figura 1 Exemplo de Lead Sheet retirado do Bass Real Book

Já o arranjo base deve conter as principais indicações para que sirva como um guia geral. Tais indicações são basicamente: estilo²⁰, andamento²¹, fórmula de

¹⁸ Símbolos que representam os acordes. Podem ser visualizados no espaço acima do pentagrama na figura 1 a partir do compasso cinco.

¹⁹ Para maiores informações sobre conceitos musicais básicos como harmonia, cifra, melodia e forma, indico leitura de material complementar como Adolfo, 2017, Guest, 2009 ou Almada, 2006.

²⁰ Gênero musical como rock, samba ou fado, por exemplo.

²¹ Velocidade em que se toca o arranjo, geralmente medida em *bpm* (batidas por minuto) na música popular.

compasso²², tonalidade²³, cifra, frases²⁴, convenções²⁵, e dinâmica²⁶. Diferentemente do *lead sheet*, neste ponto não costumo transcrever a melodia. É mais importante que se tenha espaço suficiente para que as indicações estejam claras (ou ainda que o músico possa fazer suas próprias anotações).

Tal notação serve como um roteiro e pode auxiliar os músicos de base – notadamente bateria, baixo e piano²⁷ – no entendimento daquilo que se pretende para o arranjo. É também um ótimo momento para anotar ideias de uma forma mais generalizada. Anotar a linha principal de um contracanto que pode, posteriormente, ser harmonizado a mais vozes, por exemplo.

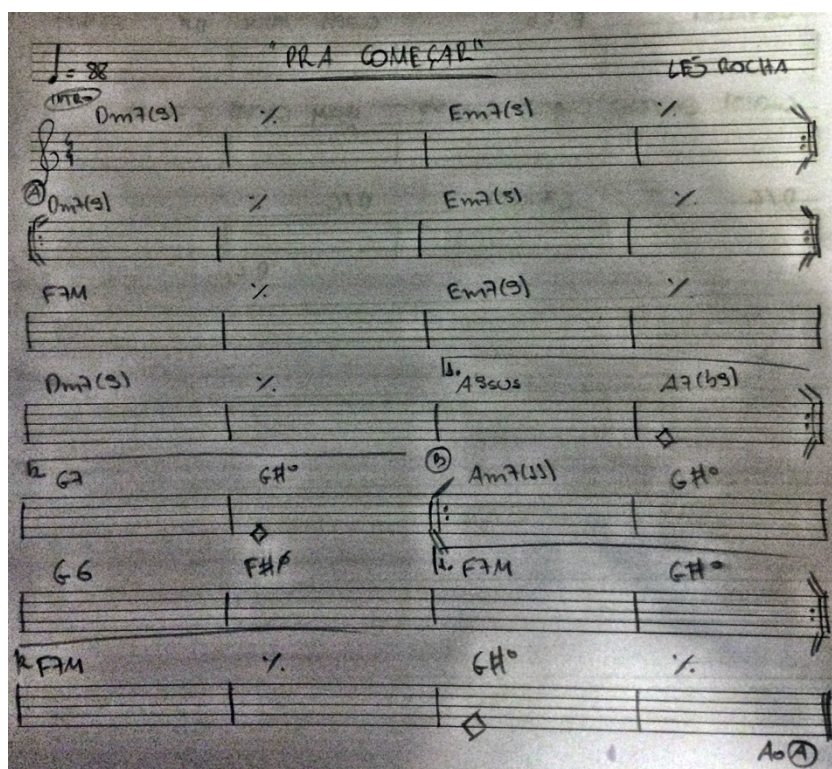


Figura 2 Exemplo de arranjo base como plataforma para mapeamento do arranjo

Não é regra que tudo que foi escrito nessa etapa precise aparecer na gravação final. Pode-se perceber, em um momento posterior, que uma frase escrita inicialmente

²² Indicam a unidade de tempo e o número de tempos do compasso (Lacerda, 1961, p. 20).

²³ Relação entre os acordes e melodia da música, estabelecendo funções harmônicas (Lacerda, 1961, p. 80).

²⁴ Melodias direcionadas para instrumentos específicos no arranjo.

²⁵ Frases musicais que podem ser tocadas por dois ou mais instrumentos em conjunto.

²⁶ Intensidade da execução.

²⁷ Tal formação como base, ou secção rítmica, se encaixa no contexto do presente projeto de pesquisa como consequência do estilo musical dos temas a serem trabalhados. Isso significa que, a depender do contexto musical, os instrumentos que formarão a base de um arranjo podem ser diferentes.

para um quarteto de cordas soe melhor para saxofones, com algumas alterações. Pode-se escrever uma linha de baixo e decidir somar a guitarra a isso para que se ganhe mais massa sonora. Tudo é passível de modificação, entretanto ter um rascunho para guiar o caminho pode ser de grande valor.

Como primeira etapa do processo criativo da construção de um tema musical, o arranjo base serve para colher os *insights* e organizá-los. Foi dessa forma – com o auxílio precioso da guitarra acústica – que escrevi os primeiros passos dos temas musicais trabalhados no presente projeto de pesquisa.

2.1.2. O Meu *Home Studio*

A partir do momento em que comecei a me interessar pela tecnologia que envolvia a música popular na gravação e edição do som, passei a adquirir equipamentos que pudessem me auxiliar nesse processo. Foi então que, com uma placa de áudio, um computador e pequenos monitores de referência, comecei a fazer as minhas primeiras gravações caseiras.



Figura 3 Home Studio em Salvador-Ba, 2014,

Como instrumentista, estar sempre gravando – inclusive como parte dos meus estudos diários – foi fundamental para que eu pudesse compreender o meu som para além do que ouvia no momento da prática. Nuances que só são perceptíveis depois de ouvir duas ou três vezes e que contribuem para o crescimento e consciência musical.

Mas o que me fez ter cada vez mais proximidade com o *home studio* foi a possibilidade de sozinho, em meu quarto, construir temas inteiros. Registrar as minhas composições, criar bases para as minhas práticas ou, ainda, produzir arranjos para músicas já conhecidas como forma de estudo. Dessa forma pude desenvolver o hábito de pesquisar sobre instrumentos, sons e efeitos que pudessem contribuir com aquilo que estava produzindo.

Foi assim que cheguei até aqui. Escrever sobre a criação de arranjos a partir de sons provenientes do computador é refletir sobre a minha prática diária desde que entrei para a universidade de música em 2014.

Os arranjos que poderão ser ouvidos como resultado deste projeto foram construídos e desenvolvidos entre os meses de agosto e dezembro do ano de 2019. No primeiro momento eu estava com uma turnê de três meses pela Alemanha em curso, viajando todos os dias em uma *van* e tendo como “casa” quartos de hotéis e *hostels*. Isso significa que o espaço físico era reduzido e precisei explorar uma das grandes características inerentes ao desenvolvimento tecnológico: a portabilidade.

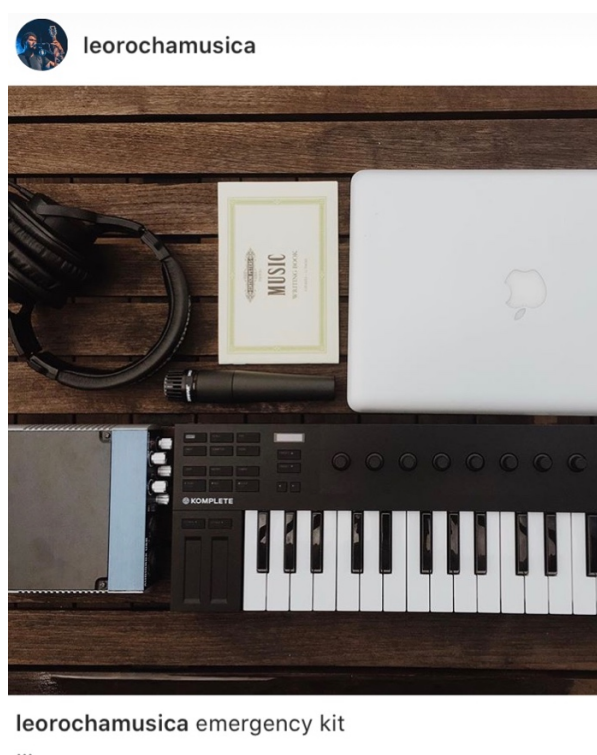


Figura 4 Post no meu perfil pessoal do Instagram em setembro de 2019 durante a turnê

De volta à Lisboa no mês de novembro, pude recriar um espaço dedicado ao trabalho dentro do meu quarto, o que possibilitou ter acesso a mais equipamentos e uma consequente modificação na dinâmica de produção.

2.2. Equipamentos

Neste subcapítulo serão relatados os equipamentos utilizados para a prática musical divididos em dois tópicos: *hardwares* e *softwares*.

2.2.1. Hardwares

- *Macbook Pro* 13 polegadas, 2011
- Placa de áudio *Presonus AudioBox USB 96*
- Teclado controlador *Native Instruments Komplete Kontrol M32*
- Teclado controlador *Alesis v49*
- Pedal de *sustain* *Nektar NP-1*
- Fone de referência *Audio-Technica ATH-M20X*
- Monitores de referência *M-Audio BX8 D3*
- Microfone *Shure SM57 LC*

Dos *hardwares* utilizados durante o processo de produção dos temas musicais em questão, estiveram comigo durante o tempo que passei na Alemanha o *Macbook*, a placa de áudio, o controlador *M32*, o pedal de *sustain*, o fone de referência e o microfone. Esses equipamentos me possibilitaram desenvolver o projeto mesmo diante do fato de estar de mudança de uma cidade para outra quase que diariamente.

Basicamente o computador foi utilizado para rodar o programa de sequenciamento – *Logic Pro X* – em conjunto com os instrumentos virtuais²⁸, além de fazer o acompanhamento por escrito da prática da construção dos arranjos que condensei no presente relatório.

Tendo o computador como centro de controle das atividades, foi essencial para a dinâmica do trabalho a utilização do teclado controlador *Native Instruments Komplete Kontrol M32*. Tal periférico me permitiu controlar o *Logic Pro X* e os instrumentos virtuais através de informações MIDI. Devido ao seu tamanho reduzido pude carregá-lo

²⁸ Os *softwares* utilizados serão descritos no tópico 2.2.2.

comigo durante toda a viagem, aproveitando ao máximo o tempo disponível para dar continuidade aos projetos.

Como complemento do *set* tem-se a placa de áudio *Presonus AudioBox USB 96* que possibilitou a gravação de *takes* de voz em conjunto com o microfone *Shure SM57 SE*, além de permitir a monitoração daquilo que se gravava/editava em alta qualidade. Para monitoração dessas atividades utilizei o fone *Audio-Technica ATH-MX20*.

Quando voltei para Lisboa pude adicionar equipamentos complementares e voltar a ter um espaço fixo como *home studio*. A principal diferença foi notada no conforto e na ampliação de possibilidades devido aos novos periféricos, além do espaço dedicado à produção musical.

Quanto aos equipamentos, apenas dois foram adicionados ao *set* inicial: um segundo teclado controlador e os monitores de referência. O teclado controlador *Alesis V49* possibilitou mais praticidade para gravar, principalmente, os pianos. Isso se dá pelo fato de possuir mais teclas em relação ao *M32* o que facilita a visualização dos *voicings*²⁹, além de serem mais próximas em tamanho das teclas de um piano. Já os monitores de referência deram uma nova perspectiva em relação à sonoridade daquilo que estava sendo gravado.

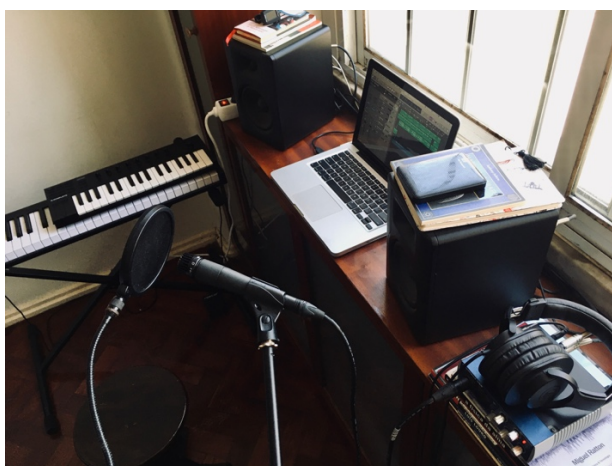


Figura 5 Home Studio em Lisboa

2.2.2. Softwares

- *Logic Pro X 10.4.7*
- *Kontakt*

²⁹ Distribuição das notas dos acordes no piano.

- *Kontakt Factory Selection*
- *Addictive Drums 2*
- *Addictive Keys*

Produzo música com os *softwares* listado há alguns anos. Sendo assim, as escolhas para o presente projeto foram feitas em compatibilidade com aquilo que tinha disponível no meu computador e o que considero satisfatório em relação à qualidade da produção final.

Como *Digital Audio Workstation*, utilizei o *Logic Pro X 10.4.7*. É o sequenciador que tenho mais afinidade, o que penso ser fator preponderante para a dinâmica de trabalho com produção musical. Além de possibilitar gravações multipista e edição de áudio em altíssima qualidade, o *Logic* apresenta um grande leque de instrumentos virtuais e amostras de som, além de *plug-ins*³⁰ nativos do programa direcionados para mistura e finalização do áudio.

O *Kontakt*, por sua vez, é um programa utilizado para gerenciar amostras de som e possui bibliotecas específicas para o *software*. O aproveitei para ter acesso aos instrumentos virtuais reunidos no *Kontakt Factory Selection*.

Por fim, para simular bateria e piano, utilizei as bibliotecas de som da empresa *XLN Audio*, nomeadamente o *Addictive Drums 2* e o *Addictive Keys*.

2.3. Aspectos Práticos

O principal objetivo deste projeto é construir dois temas musicais, com instrumentos virtuais, que servirão de referência para uma futura gravação com instrumentos acústicos. Neste subcapítulo constam os aspectos práticos relacionados com as estratégias utilizadas para obtenção dos melhores resultados. Poderemos compreender de que forma os instrumentos virtuais foram escolhidos e manipulados, assim como ponderar os desafios de tocar e gravar os arranjos no computador, sabendo que o fruto dessa produção cumprirá a função de comunicar com os músicos e técnicos que gravarão os temas futuramente. Portanto, é a parte do relatório que explica de que maneira utilizei a minha experiência como produtor musical, manipulando os equipamentos disponíveis no *home studio*, para realizar as pré-produções propostas neste projeto.

³⁰ Simulação de periféricos como equalizadores, compressores e máquinas de *reverb*.

2.3.1. Primeiros Passos: Escolhas

Já tendo em mãos os arranjos base escritos, o próximo passo foi mapear instrumentos, timbres e sonoridades desejadas para as canções. Que tipo de baixo mais combina com as linhas que pensei? Qual sonoridade da bateria mais se relaciona com o contexto dos arranjos? Pratos mais “presentes” na mistura? Bombo mais grave? E quanto ao piano, que timbre escolher? Mais “brilhante”? Ou quem sabe “opaco” e “misterioso”?

Essas e tantas outras questões que à primeira vista parecem tão subjetivas precisam ser respondidas de forma prática. Para tal, antes de iniciar qualquer produção, costumo buscar referências. Não que se busque imitar completamente a sonoridade de alguém, mas neste ponto é importante ter alguma base, um lugar para começar.

A Bela e a Fera e *Em paz* são canções diferentes em muitos aspectos como, por exemplo, estilo, discurso e até fórmula de compasso, além de terem sido escritas por diferentes compositores.³¹ Entretanto, o momento de preparação das maquetes de tais canções foi importante para buscar similaridades que pudessem fazer desses temas um conjunto a ser apresentado como resultado final do presente projeto.

Explorando fatores que poderiam englobar tais temas musicais a um mesmo contexto, pude compreender que se tratam de canções populares de língua portuguesa – pertencentes ao que se conhece como Música Popular Brasileira – e arranjadas e interpretadas por mim. Logo, passei a buscar referências sobre a forma que gostaria de me comunicar com um possível público, tanto como arranjador quanto como intérprete.

Da minha formação musical destaco o estudo da canção popular brasileira e a prática como baixista em um contexto que podemos considerar jazzístico³². Sendo assim, escolhi a instrumentação inicial para realizar a produção das canções: bateria, contrabaixo e piano. A ideia era que essa formação pudesse soar, de alguma forma, como os clássicos trios de jazz instrumental³³ e, ao mesmo tempo, servisse como base para o canto.

A partir deste ponto busquei gravações que soassem próximas àquilo que imaginei para, assim, entender que tipos de técnicas utilizar com o propósito de alcançar tal sonoridade. Abro aqui um parêntese para salientar a importância do desenvolvimento tecnológico e a sua relação com o fazer musical para além da prática apresentada na

³¹ As particularidades das canções serão expostas e discutidas no tópico 2.2.

³² Em relação ao estudo das harmonias sofisticadas aplicadas à música popular, ou, ainda, ramificações do que se entende como *jazz*, como a improvisação. Saliento que “pode ser considerado jazzístico” pelo foco destes estudos na música brasileira.

³³ Posso destacar neste ponto algumas referências muito vivas em minha memória musical como os álbuns *Portrait In Jazz*, por Bill Evans Trio e *Vol. 2* do Trio Corrente.

presente pesquisa em si. Buscar referências sonoras é muito mais rápido e eficiente pelo acesso que se tem a obras do mundo inteiro através da *internet*.

Dessa forma pude ouvir/reouvir gravações que priorizassem a utilização da instrumentação escolhida para os arranjos. Destaco alguns álbuns que me despertaram ideias para a concepção sonora desejada: *Song for Maura*, por Paquito D’Rivera e Trio Corrente; *O Enigma do Lexeu*, por Letieres Leite Quinteto; *Portrait In Jazz*, por Bill Evans Trio; *Maria Rita, Segundo e Elo*, por Maria Rita; *Entre Amigos*, por Rosa Passos e Ron Carter; *Stars*, por Norbert Gottschalk; Dentre estes, os que mais se aproximavam da ideia inicial eram o *Song for Maura* e, ainda mais, *Elo*, por ter a voz como instrumento solista.

Tendo com principal referencial de sonoridade o álbum da cantora brasileira Maria Rita, foi o momento de entender de que forma poderia me aproximar da referência e, a partir daí, buscar elementos que pudessem definir o meu arranjo.

O primeiro passo foi ouvir atentamente o som da bateria para entender o que poderia fazer com o auxílio do computador, para obter uma sonoridade similar. Pude perceber que o *kit* utilizado pelo baterista Cuca Teixeira³⁴ na gravação, a sua forma de tocar o instrumento e a maneira com que este foi capturado traziam à tona a sonoridade buscada.

Bombo suave, tambores e caixa um tanto distantes na mistura, maior presença dos pratos de condução e *hi-hat*, baqueta sendo tocada no aro da caixa, utilização de vassourinha e bastante som de sala – o que significa ter microfones posicionados a certa distância da bateria para que se possa capturar a reverberação do som.



Figura 6 Addictive Drums 2, Modern Jazz Sticks

³⁴ Informação retirada do *website* Discos do Brasil (Acedido em 13 de Abril de 2020): http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI06248

Dentro da minha biblioteca de *samples* o único instrumento virtual que poderia atender a todas essas características seria o *Addictive Drums 2* e, conseqüentemente, foi o escolhido. Além de possibilitar diferentes técnicas – como a utilização de baqueta no aro da caixa e vassourinha –, o *Addictive Drums 2* permite editar o ganho dos microfones durante a captação e escolher as peças da bateria que formarão o *kit*.

Sendo assim, foi escolhido como ponto de partida o *kit Modern Jazz Sticks - Erswing Jazz* para depois modificar aquilo que não representasse a sonoridade desejada.³⁵



Figura 7 Kit Modern Jazz Sticks - Erswing Jazz, como original.

As primeiras modificações em relação ao *kit* original, que pode ser visto na figura 7, foi retirar aquilo que não pretendia utilizar. Assim, eliminei os pratos de ataque que estão localizados nos bancos *CYM 1*, *CYM 2* e *CYM 3*. Os sons desses pratos são mais brilhantes e presentes do que imaginei para os arranjos deste projeto. Também tirei os primeiros tambores do set localizados nos bancos *TOM 1* e *TOM 2* por considerar que dois tambores – os mais graves, neste caso – seriam suficientes para um *kit* de bateria jazzístico. Tal concepção se deve a um conjunto de referências anteriores a este projeto. Na grande maioria das vezes que em trabalhei tocando *jazz* ou estive em concertos, esse era o set utilizado pelos bateristas.

³⁵ Todos os testes iniciais foram feitos com o auxílio do controlador *M32* servindo de interface para tocar o instrumento virtual.



Figura 8 Icônico baterista Elvin Jones em ação com seu kit

Para compensar a retirada de três pratos e ter mais possibilidades sonoras, adicionei no banco *RIDE 2* o prato 22", *Zildjian K*. Trata-se de um segundo prato de condução, porém com mais agudos que o 21", *Meinl Byzance Medium* presente no banco *RIDE 1*, se tornando uma opção aos pratos de ataque.

Foram mantidas algumas peças originais do kit escolhido, nomeadamente bombo, caixa, *hi-hat* e os dois tambores mais graves. A sonoridade dessas peças me agradou e não havia necessidade de substituí-las, pelo menos neste primeiro momento. Além disso, mantive também o *cowbell* no banco *FLEXI 1*. Gosto de ter um *cowbell* disponível como possibilidade sonora e, também, para gravar claves³⁶ que podem me guiar na construção do arranjo. Desta forma, tem-se o set final:

- *KICK: 18x14", Premier Gan-X*
- *SNARE: 14x5", Ludwig Acrolite*
- *TOM 3: 14x14", Premier Gan-X*
- *TOM 4: 16x16", Premier Gan-X*
- *RIDE 1: 21", Meinl Byzance Medium*
- *RIDE 2: 22", Zildjian K*

Para finalizar a busca da sonoridade da bateria, editei o ganho de captação dos microfones. Efetivamente, somente os microfones do bombo, *overs* e sala ficaram ligados. Assim poderia ter os tambores e caixa mais distantes na mistura, os pratos mais

³⁶ Clave, além de um instrumento percussivo, pode ser considerada um padrão rítmico que se repete. (Washburn, 1995, p.14) Estudei por dois anos no *Instituto Rumpilezz* em Salvador-BA, Brasil e pude ser introduzido a alguns conceitos derivados da música de matriz africana. Desde então pensar em quais são as claves daquilo que estou produzindo se tornou fundamental para construção dos arranjos musicais.

presentes, possibilidade de controlar o timbre do bombo e maior presença da reverberação “natural”³⁷.



Figura 9 Kit final

Sobre a utilização dos bancos e o motivo de deixar vazios aqueles que tirei peças – poderia passar os tambores que permaneceram para os bancos *TON 1* e *TON 2*, por exemplo –, justifico com a tocabilidade do instrumento virtual. Cada um desses bancos – assim como a variação dos sons que há neles – é endereçado para uma tecla específica no teclado controlador, com a possibilidade de serem editados. Entretanto, utilizo o padrão *GM Percussion Map*³⁸ e, por uma questão de costume com o posicionamento das peças, prefiro mantê-las no mesmo lugar.



Figura 10 Testes de sonoridade da bateria com o Addictive Drums 2 em Stuttgart, Alemanha. Foto: Andrew Gallop

³⁷ Apesar de se tratar de um instrumento virtual, esse tipo de *sample* é realmente gravado e captado em estúdios profissionais. Logo, modificar a ação dos microfones é capturar o som que foi reproduzido na sala de forma diferente.

³⁸ “General MIDI (also GM) is an addiction to the MIDI specification that describes a minimum set of capabilities for a sound generation. [...] The components of General MIDI include: [...] a minimum of 47 preset percussion sounds conforming to the ‘GM Percussion Map’.” (Hosken, 2011, p. 148)

Com o *set* de bateria pronto, o próximo passo seria pensar que som de contrabaixo se encaixaria melhor em tal contexto. Encontrar a forma mais eficaz de incluir o contrabaixo na mistura se tornou essencial por uma questão de estética sonora.

Quando se pensa em construção de arranjos, é preciso também refletir sobre o que se quer comunicar ao possível público. No caso dos temas deste trabalho, a imagem que se pretendia passar era a de um compositor e baixista apresentando suas canções. Logo, o contrabaixo não poderia estar omissos nos arranjos ou na mistura.

Na minha biblioteca de *samples* busquei o instrumento virtual que mais se aproximasse daquilo que havia pensado. Pude perceber que não havia tantas opções disponíveis e isso pode ser explicado pelo fato de ser baixista e ter acesso a diferentes baixos em meu *home studio*, para além do computador.

Entretanto, por duas razões resolvi escolher algum dos instrumentos virtuais da minha biblioteca e não gravar, para já, o baixo. A primeira é que o sentido deste trabalho de pesquisa é trabalhar o máximo possível dentro das possibilidades disponíveis nas novas tecnologias e, então, trazer para o presente relatório as reflexões que se dão em consequência disso. A segunda é que, desde que comecei a pensar nos arranjos para os temas musicais trabalhados, imaginei um contrabaixo acústico sendo responsável pelas linhas graves. Por não ter um contrabaixo disponível em Lisboa e estar sem praticar o instrumento há um longo período em decorrência do mestrado, tal ação seria inviável.

Graças à tecnologia, que é motivação principal para este trabalho de pesquisa, posso simular o som do contrabaixo no meu computador.

Dentre as opções que tinha, escolhi o *Upright Bass* da livraria *Kontakt Factory Selection* da empresa *Native Instruments* – que ganhei como “brinde” quando adquiri o controlador *Komplete Kontrol M32*. Não é o *sample* de contrabaixo que mais me agrada, por vezes acho a sonoridade um tanto quanto artificial. Entretanto, para o intuito da pesquisa que é construir uma maquete daquilo que será gravado posteriormente, não julguei necessário buscar novos instrumentos virtuais.



Figura 11 Upright Bass

Em relação à configuração padrão do instrumento, modifiquei apenas um pouco de dois parâmetros. O primeiro foi abrir mais o *TONE* até os 75% para que surgissem mais agudos e médio e, desta forma, o instrumento pudesse aparecer mais na mistura. Depois fechei mais o parâmetro *NOISE* que era suposto proporcionar ruídos naturais da gravação de um contrabaixo real. Porém, aos meus ouvidos não traziam o efeito esperado. Próximo passo: o piano.

Encontrar o piano ideal para as produções foi, de longe, o trabalho mais fácil neste momento de pesquisa de timbres. Tenho uma vasta opção de pianos na minha biblioteca pessoal, porém o som do *Addictive Keys* da empresa *XLN Audio* é o que mais me agrada há bastante tempo. Bastava alguns ajustes e escolhas dentro do *software* para que se encaixasse com os outros instrumentos selecionados.



Figura 12 Studio Grand

Para realizar tais escolhas, gravei alguns compassos de bateria e contrabaixo que funcionaram como um *loop* – quatro acordes quaisquer e uma “levada”³⁹ de bateria que poderiam servir como base para que o timbre do piano pudesse ser ajustado.

Dentro do *Addictive Keys* escolhi a opção *Studio Grand*, instrumento construído através de amostras de um piano de calda alemão – que a empresa não revela a marca – e gravado em um grande estúdio para que a ambiência fosse aproveitada. Há algumas opções de configuração que tornam o instrumento muito versátil. Utilizei, dentro da sessão *Grand Piano – Producer*, a denominada *Roomy Pop*.

Se olhasse somente as nomenclaturas, dificilmente escolheria tal configuração para as produções das canções *A Bela e a Fera* e *Em Paz*. Escrevi anteriormente que gostaria que soassem como um trio de *jazz* instrumental servindo de base para o canto. Entretanto, o toque *pop* no piano agradou os ouvidos e, por vezes, é o que importa.



Figura 13 *Studio Grand - Producer, Roomy Pop*

Com os instrumentos devidamente escolhidos e sonoridade base das produções definidas, o próximo passo seria trabalhar efetivamente na produção das canções. Contudo saliento que aquilo que foi mapeado até este ponto serviu principalmente como base para facilitar a continuação do trabalho, o que significa que algumas escolhas podem ser modificadas no meio do processo e que isso não se configura em um problema. Poder reouvir, remodelar, repensar e refazer etapas para que o produto final seja o melhor possível é, possivelmente, a parte mais positiva de se fazer música através do computador.

³⁹ O termo “levada” será utilizado no relatório para descrever o padrão rítmico tocado pela bateria.

2.3.2. Temas Musicais

2.3.2.1. A Bela e a Fera

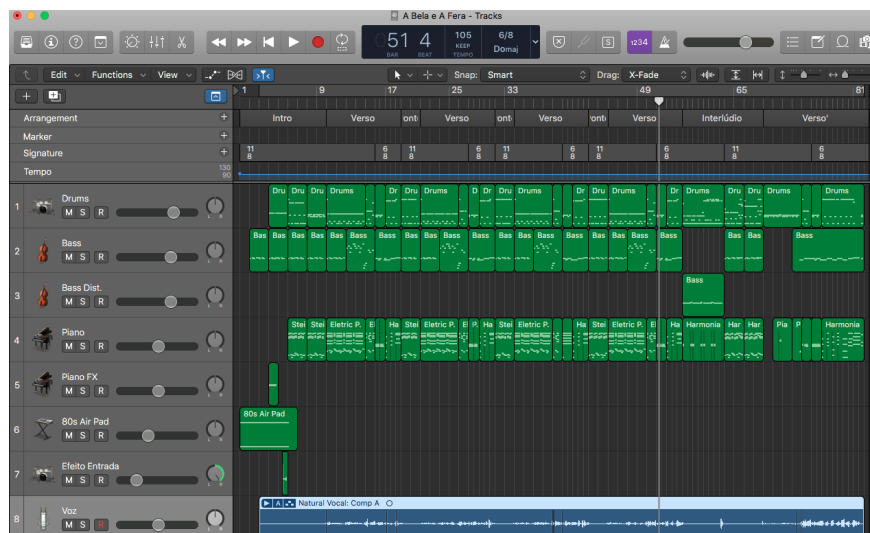


Figura 14 Sessão do Logic de A Bela e A Fera

Nome: A Bela e a Fera

Compositores: Chico Buarque e Edu Lobo

Instrumentação: Bateria, baixo, piano e voz

Duração: 3'25''

Letra: Ouve a declaração, oh bela / De um sonhador titã / Um que dá nó em paralela / E almoça rolimã / O homem mais forte do planeta / Tórax de Superman / Tórax de Superman / E coração de poeta // Não brilharia a estrela, oh bela / Sem noite por detrás / Sua beleza de gazela / Sob o meu corpo é mais / Uma centelha num graveto / Queima canaviais / Queima canaviais / Quase que eu fiz um soneto // Mais que na lua ou no cometa / Ou na constelação / O sangue impresso na gazeta / Tem mais inspiração / No bucho do analfabeto / Letras de macarrão / Letras de macarrão / Fazem poema concreto // Oh bela, gera a primavera / Aciona o seu condão / Oh bela, faz da besta fera / Um príncipe cristão / Recebe o seu poeta, oh bela / Abre o seu coração / Abre o seu coração / Ou eu arrombo a janela

Chico Buarque e Edu Lobo formam uma notável dupla de compositores brasileiros que, dentre tantos grandes sucessos como *Beatriz* e *Choro Bandido*, compuseram *A Bela e a Fera*.

A canção é pertencente ao conjunto de obras musicais que serve de trilha sonora para o espetáculo *O Grande Circo Místico*, com roteiro de Naum Alves de Souza, direção

de Emílio Biasi e coreografia por Carlos Trincheira, apresentado pelo Balé Teatro Guairá na década de 1980 (Pimenta, 2005, p. 3). Em 1983, tal trilha foi lançada pela gravadora *Som Livre*, onde *A Bela e a Fera* foi interpretada pelo cantor Tim Maia. Por ter sido um tema gravado por diferentes intérpretes⁴⁰, o trabalho se torna mais desafiador se pensarmos pela perspectiva de originalidade do resultado final.

No meu processo criativo, o planejamento de um arranjo musical se inicia em buscar compreender/construir um sentido para o texto. Isso significa identificar quais signos⁴¹ estão presentes na composição e como podem ser trabalhados no arranjo. Tratando-se de uma canção, faz sentido que o ponto de partida seja a letra e suas possíveis relações com aspectos musicais da composição.

Em *A Bela e A Fera*, percebe-se que o texto é construído em primeira pessoa, como uma carta endereçada a alguém – ou uma declaração, como consta no primeiro verso. Um aspecto que chama atenção é aquilo que se pode compreender da personalidade do enunciador. Há um antagonismo que se torna evidente pela utilização de signos opostos que modelam tal personalidade. Se de um lado o eu-lírico se define como “Homem mais forte do planeta / Tórax de Superman”, de outro suaviza tal estereótipo afirmando-se “Tórax de Superman / E coração de Poeta”, quase como uma forma de compensação.

A música, por sua vez, corrobora com essa ideia de diferentes maneiras. A estrutura básica da canção é formada por quatro estrofes quase iguais – somente a letra muda a cada nova secção. Pode-se dividir a estrofe em duas partes com o intuito de compreender melhor sua estrutura. Na primeira, tem-se compasso composto – 11/8, que também pode ser escrito como 5/8 + 6/8 –, há menor variação de acordes e a melodia é construída com notas mais curtas e rítmicas. Pode-se dizer que tais características proporcionam sentido de “tensão” a este fragmento. Já na segunda parte o compasso se estabelece em 6/8, o movimento harmônico é cadencial e as notas da melodia são mais longas, o que leva a uma sensação de “relaxamento”.

O antagonismo entre tensão e relaxamento compreendido na estrutura da canção deveria estar presente no arranjo como forma de potencializar a comunicação e, para tal, os elementos individuais tiveram de ser pensados dessa forma. Na construção do arranjo base foram definidos aspectos como forma da canção, harmonia e linha de baixo, tendo

⁴⁰ Tim Maia em *O Grande Circo Místico* (1983), Ney Matogrosso em *Álbum de Teatro* (1997) e Chico Buarque em *Carioca – Ao Vivo* (2007).

⁴¹ Signo como sinal indicativo.

como referência o *lead sheet* encontrado no *songbook Partitura Brasileiras Online – Música Popular - Vol. 1*.⁴²

O arranjo é desenvolvido a partir de uma introdução que tem a linha de baixo correspondente à primeira parte da estrofe como protagonista. A ideia principal foi manter a linha grave sendo tocada durante toda a introdução em uma variação dinâmica crescente onde, além de volume, poderiam ser adicionados elementos rítmicos e harmônicos, gerando cada vez mais tensão antes do início da melodia.

As estrofes foram pensadas de forma a acompanhar o movimento melódico/harmônico compreendido na composição. Para intensificar a ideia de tensão e relaxamento – que complementam as duas partes das estrofes –, bateria, baixo e piano deveriam ter mais movimento na primeira parte, o que resulta em notas mais curtas e rítmicas. Para contrapor, na segunda parte as notas poderiam ser mais longas e espaçadas. Neste momento da construção do arranjo a linha de baixo já estava definida e se tornou, de certa forma, um guia do processo. Entretanto, elementos como a levada da bateria, *voicing* dos acordes no piano e ritmo harmônico somente seriam testados posteriormente, no momento da gravação dos instrumentos virtuais.

Outro aspecto importante na concepção do arranjo foi a inserção de um interlúdio após a apresentação da quarta estrofe, que também pode ser dividido em duas partes. Em um primeiro momento destaca-se a dinâmica crescente enquanto há pulsação rítmica marcada pelo contrabaixo sobre o acorde D7(#9), em contraste a uma nota mais longa sobre o acorde Eb7(9). Além disso, é um trecho onde a bateria tem mais liberdade, quase como em um solo. Já no segundo momento, os padrões rítmicos e harmônicos presente nas estrofes retornam com alguma variação na segunda parte, onde há menor sensação de relaxamento, consequência da manutenção de notas curtas e de dinâmica forte.

Em contraste ao interlúdio, é apresentada mais uma vez a quarta estrofe que, inicialmente, apresenta somente dois elementos do arranjo: bateria e voz. Tal contraste é possível pelo silêncio dos instrumentos harmônicos juntamente com a diminuição da dinâmica apresentada em relação à parte anterior. Se fizesse uma comparação lúdica, diria que o movimento rítmico e dinâmica forte do interlúdio cansaram o enunciador que, quando reaparece com a melodia, precisa repetir o que já disse, porém mais fraco, como se estivesse recuperando o ar.

⁴² <http://www.funarte.gov.br/partituras-brasileiras-online/> (Acedido em 13 de Abril de 2020)

Ainda no fim da primeira parte da quarta estrofe voltam o baixo e o piano em direção ao final do arranjo, que se desenvolve em uma variação da segunda parte. O momento mais relaxado da estrofe é estendido com duas modulações diretas⁴³, uma em movimento ascendente em meio tom e outra em movimento descendente, retornando à tonalidade original. As modulações intensificam a mensagem da letra que diz “Abre o seu coração”, possibilitando a repetição de tal verso por mais duas vezes. Para servir de contraste – ideia que guiou a construção do arranjo – o verso seguinte, “Ou eu arrombo a janela” é cantado em cima de, tão somente, a reverberação dos instrumentos. Por fim, somente uma nota curta e seca sobre o acorde de D7(#9) para finalização.

Para dar início à pré-produção do tema foi seguido um sistema que guia quase todos os meus trabalhos de gravação/produção musical. O intuito é que se tenha uma ordem⁴⁴ de gravação dos instrumentos com o objetivo de dinamizar o fluxo de trabalho:

- Gravação da harmonia guia;
- Mapeamento do arranjo;
- Gravação da melodia guia;
- Gravação de possíveis indicações do arranjo;
- Gravação da bateria;
- Gravação do baixo;
- Gravação do piano
- Gravação da voz;
- Gravação dos possíveis efeitos;
- Realização de automações e mistura.

Dessa forma, o primeiro passo foi abrir o *Logic Pro X* e selecionar o *Electric Piano*, instrumento escolhido para gravar a harmonia guia, nativo do próprio *Logic*. Nesse momento, dois aspectos da produção foram desenvolvidos: o mapeamento do arranjo dentro da sessão e a escolha dos *voicings* harmônicos.

A primeira ação do mapeamento é a escolha do andamento, em *bpm*⁴⁵. Como o trabalho foi realizado majoritariamente com instrumentos virtuais a partir da utilização

⁴³ Quando não há um acorde pivô que prepare a modulação.

⁴⁴ A ordem apresentada pode ser modificada de acordo com as necessidades do trabalho. Não serve como uma imposição do que tem que ser feito, apenas como um modelo que pode facilitar o processo. Siento também que a ordem apresentada no presente trabalho é baseada nos arranjos construídos para os temas que foram desenvolvidos. Em outras produções, com diferentes instrumentações, tal ordem tente a se modificar, entretanto se mantém a mesma lógica: primeiro, instrumentos rítmicos, depois o baixo, instrumentos harmônicos, melodia e efeitos.

⁴⁵ Acrônimo de Batidas Por Minuto, é uma unidade para medir o tempo em música.

da informação MIDI, o andamento do arranjo poderia ser modificado a qualquer momento sem nenhuma perda de qualidade de áudio⁴⁶. Entretanto o primeiro andamento escolhido permaneceu até a finalização: 105 *bmp*.

Se tratando de uma canção com variações de fórmula de compasso, tais sinalizações também deveriam aparecer no *software*. Para tal, foi utilizada a ferramenta *Signature*, onde é possível alterar a fórmula de compasso de acordo ao desenvolvimento do tema. Isso modifica automaticamente a forma com que o metrônomo é tocado, mantendo uma nota mais aguda no primeiro tempo de cada compasso⁴⁷. Dentro das *Global Tracks*, onde está localizada a função *Signature*, há também uma ferramenta denominada *Arrangement*, onde é possível mapear as partes do arranjo, facilitando a visualização.

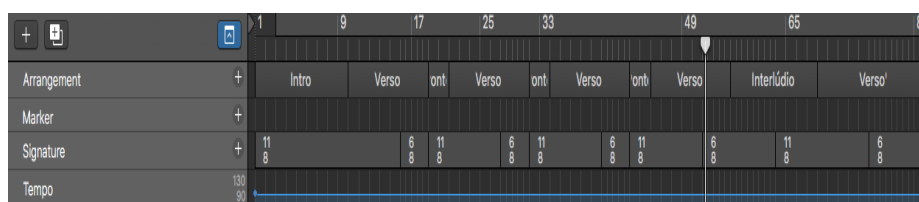


Figura 15 Global Tracks com o mapeamento do arranjo

O mapeamento foi realizado junto com a gravação da harmonia guia, tudo por partes. Assim foi possível, além de construir a estrutura do arranjo dentro do *software*, desenvolver os *voicings* harmônicos. Entretanto, por não ser pianista, considero tal formação dos acordes como uma sugestão aos músicos, dando-lhes liberdade para indicar outras opções.

A melodia guia também foi gravada com o instrumento *Electric Piano*. A preferência de ter uma melodia instrumental se justifica pela possibilidade de modificar o andamento sem perda de qualidade no áudio, como citado anteriormente. Quando o arranjo estiver mais estável e com o andamento definido, a melodia instrumental pode ser trocada pela voz, já com menor probabilidade de modificação do *tempo*.

Assim como a melodia, outros aspectos do arranjo foram sinalizados com o *Electric Piano*, nomeadamente a linha de baixo da introdução – parte que não havia harmonia indicada no arranjo base – e dinâmica crescente no interlúdio. Tais sinalizações, assim

⁴⁶ Dos elementos trabalhados nas produções do presente trabalho, somente a captação da voz afetaria tal modificação.

⁴⁷ Apesar de ser o padrão do *Logic Pro X* e de muitas outras *Digital Audio Workstations*, costumo configurar o metrônomo para que não tenha distinção entre o primeiro tempo e os demais, por questão de costume e gosto pessoal.

como as guias, servem para auxiliar a gravação dos instrumentos virtuais, principalmente a bateria.

Certamente um dos grandes desafios na pré-produção com instrumentos virtuais é fazer com que a bateria soe real. Isso se dá pela variedade técnica apresentada pelos bateristas que, por vezes, não é reproduzível em ambiente virtual. Entretanto, o desenvolvimento tecnológico possibilita grandes avanços e, com cuidado e dedicação, é possível conseguir ótimas soluções.

A sonoridade da bateria de *A Bela e A Fera* já havia sido estabelecida, como visto no tópico 2.1.3. Então, o foco passou a ser completamente musical, objetivando a escolha das levadas rítmicas para cada parte da canção. Com o intuito de captar a bateria o mais próximo possível do esperado, foi utilizado o controlador *Komplete Kontrol M32* durante todo o processo. Assim, foi possível aproveitar a variação dinâmica proporcionada pela sensibilidade das teclas.

O processo se constituiu, basicamente, em gravar as levadas rítmicas através do controlador e, posteriormente, editar as informações MIDI. Resultados similares poderiam ser obtidos se as levadas fossem construídas diretamente no *Piano Roll*⁴⁸. Entretanto, tocar o instrumento com os dedos é, na maioria das vezes, mais rápido e eficiente para mim.

O primeiro momento em que a bateria aparece no arranjo é na introdução. Logo após a primeira exposição da linha de baixo, há uma marcação rítmica da linha grave com os pratos de condução de forma mais suave, sugerindo um aspecto mais jazzístico. Depois disso, se inicia a primeira levada, similar a todas as partes nomeadas como *Ponte*. Se caracteriza pela utilização do *hi-hat* aberto, proporcionando mais pressão ao trecho.

Como se tratam de levadas iguais para partes que se repetem na canção, foram gravados somente dois compassos. Depois de editados, puderam ser copiados para todas as *Pontes*, sem que fosse preciso gravar novamente. Trata-se de um recurso muito utilizado nesse tipo de produção. Copiar e colar pode poupar tempo e contribuir para o fluxo do trabalho, se o arranjo permitir. Contudo, se tem como característica a bateria mais solta e improvisada – como em algumas levadas do *jazz* ou da *bossa nova* –, certamente tocar dois compassos e copiá-los soará mecânico. Como não é o caso dos temas trabalhados na presente pesquisa, que apesar de apresentarem sonoridade jazzística

⁴⁸ Uma espécie de partitura virtual que reúne todas as informações MIDI de forma editável.

se caracteriza por linhas mais definidas, utilizar tal artifício foi importante para dinâmica do processo.

O mesmo aconteceu para a levada desenvolvida para o *Verso*. A sua estrutura é bastante parecida com a *Introdução*, as principais diferenças estão na dinâmica e nas peças utilizadas. Pode-se dividir em três partes. Na primeira, a base da introdução se mantém, porém o *hi-hat* está fechado e a caixa é tocada com a baqueta no aro. Na segunda, a baqueta no aro é substituída pela caixa em um movimento dinâmico crescente. Após uma virada, a terceira parte se caracteriza pela troca do *hi-hat* pelo prato de condução e a utilização da técnica *Rimshot*⁴⁹ na caixa. A levada do *Verso* também foi editada, copiada e colada para todas as partes com a mesma estrutura.

Nem tudo que aparece na pré-produção precisa, necessariamente, estar presente na gravação. Anteriormente foram citados os *voicings* do piano como exemplo disso. Para a bateria do presente tema, as levadas foram pensadas como linhas mais fixas e agradam como resultado final. Já as viradas, que servem como ligação entre as partes, não foram escritas com tanta atenção, se tornando um fragmento onde o baterista que gravará o tema terá mais liberdade de escolha. Essa liberdade criativa dada aos músicos deve funcionar com uma comunicação precisa para que se chegue ao melhor resultado possível.

Assim como nas viradas, o baterista responsável por gravar *A Bela e A Fera* terá mais espaço para exercer o fator criativo no *Interlúdio*. O *Interlúdio* é marcado pela precisão do baixo e do piano e liberdade dada à bateria, naquilo que se pode considerar como um solo. Para melhor representar tal liberdade na presente maquete, toquei a primeira parte do *Interlúdio* diversas vezes até chegar a um resultado que pudesse ser aceitável sem ser necessário realizar qualquer tipo de edição. Na segunda parte volta a mesma levada da *Ponte*, porém com viradas mais acentuadas e livres.

A reapresentação da quarta estrofe dá, novamente, destaque para a bateria. Em um momento inicial o *Verso* se apresenta somente com bateria e voz, onde é possível ouvir os detalhes da sonoridade do instrumento, sendo mais fácil observar com clareza os sons reverberantes da sala. A dinâmica da bateria, por sua vez, é mais fraca, se contraponto ao fim do *Interlúdio*.

Na parte final do arranjo, a dinâmica volta a crescer e a condução no *Ride* é bastante utilizada até que, depois de uma pequena pausa, as últimas notas sejam tocadas como um golpe a seco no *bombo*, *caixa* e *tambor*.

⁴⁹ Técnica onde o baterista toca tanto o aro quanto a caixa, proporcionando maior acentuação.

Dois aspectos foram observados nesse momento de finalização são dignos de nota. Quando as últimas notas do arranjo foram pensadas, a ideia era que fosse reproduzido o som de prato de forma mais seca, quase sem reverberação. Os bateristas costumam produzir tal sonoridade batendo no prato com a baqueta e o segurando-o com a mão imediatamente depois. Como essa não era uma técnica possível no instrumento virtual trabalhado, a opção foi trocar por outra peça.

O segundo aspecto é referente à tocabilidade do instrumento real em comparação ao virtual. Ao abrir o *Piano Roll*, foi observado que haviam quatro notas sendo tocadas de vez: bombo, tambor, caixa e caixa *rimshot*. Por uma questão de limitação física, não é possível que um baterista reproduza tal ação. Então, a nota referente à caixa foi retirada. Costumo tentar imaginar a ação do baterista para que não cometa erros como esse na construção do arranjo, o que pode ser uma atividade mais difícil quando se tem pouco conhecimento do instrumento em questão.

Se o objetivo é construir uma maquete que servirá como base para uma gravação posterior, a aplicabilidade de tal maquete nos instrumentos acústicos é um aspecto fundamental. Essa situação pode ser comparável ao cuidado de arranjadores para que não escrevam notas que estão além da extensão de determinados instrumentos. Porém, quando o produto final é a própria produção com instrumentos virtuais, os limites físicos dos instrumentos acústicos podem ser ignorados em função de alcançar a sonoridade desejada.

O contrabaixo acabou por ser o instrumento com menor grau de liberdade dada ao músico/intérprete na concepção do arranjo. Isso se deu pelo fato da linha utilizada tanto na *Introdução* quanto na primeira parte do *Verso* funcionar como guia para a pré-produção. Através dela foram construídas as levadas de bateria e, posteriormente, o ritmo harmônico do piano. A variação dessa linha se dá apenas em dois momentos: no *Interlúdio* e nas notas longas marcando as fundamentais dos acordes da segunda parte do *Verso*.

Na primeira parte do *Interlúdio* a função do contrabaixo é marcar o ritmo, enquanto a bateria se comporta de maneira mais livre, como em um solo. Já na segunda parte, volta a cumprir a função de tocar a linha escrita para *Introdução* e *Verso*.

Pensando na comunicação com o músico que poderá gravar este tema, certamente entregaria, além da maquete produzida, uma partitura com a linha de baixo escrita. É comum que os baixistas se guiem por uma cópia do arranjo base, já que nele constam a

cifra e indicações rítmicas. Contudo, se tratando de uma linha de baixo tão fixa, faz sentido que se utilize a partitura.

Para produzir tal partitura, é possível se valer das informações MIDI enviadas durante a gravação do contrabaixo virtual. O *Logic Pro X* tem a função *Score*, onde as notas criadas no *Piano Roll*, ou enviadas pelo teclado controlador, são traduzidas em notação gráfica musical. Com alguma edição, como a inserção de sinais de dinâmica, a partitura pode ser finalizada. Outra opção é exportar a *track* do instrumento específico como MIDI para que seja aberto em um programa de edição de partituras como o *Finale* ou o *MuseScore*. Para quem tem mais prática com esses *softwares* pode ser uma solução mais eficaz.



Figura 16 Partitura do contrabaixo gerada pelo Score

Com bateria e contrabaixo MIDI gravados, o piano deveria preencher os espaços e completar a harmonia. Como os *voicings* dos acordes já haviam sido definidos no momento da gravação da harmonia guia, o primeiro desafio foi o ritmo harmônico, principalmente nos trechos de maior movimentação da linha do baixo.

Para chegar a um resultado satisfatório, o método de testes utilizado foi baseado na tentativa e erro. Isso significa, em termos musicais, colocar o fragmento da introdução onde bateria e baixo tocam suas respectivas linhas em *loop* por dois compassos e, em cima disso, gravar diferentes versões para o piano.

Como resultado, a primeira escolha foi dobrar a linha do baixo com a mão esquerda do piano. Já havia citado a importância das referências sonoras na construção

do arranjo neste trabalho em outros momentos⁵⁰. A técnica de tocar com as notas graves do piano a mesma linha do contrabaixo pode ser percebida em diversas gravações; destaco os arranjos da contrabaixista, cantora e compositora americana *Esperanza Spalding*, principalmente no disco *12 Little Spells* que, certamente, serviu como referência para o presente trabalho.

Em contraponto à segurança das notas graves que reforçam a linha de baixo, o acorde D7(#9) se inicia sempre em tempos fracos, como se fossem consequência ou reverberação dos tempos fortes indicados pelas notas mais graves. Já o acorde Eb7(9) se manteve com início no tempo forte e maior duração.

Para o *verso*, outra decisão importante. A harmonia da canção na primeira parte do *verso* gira em torno da variação entre os acordes D7(#9) e Eb7(9). Se pensarmos, tal qual sugerido, na fórmula do compasso em 11/8, o acorde de D7(#9) duraria uma semínima pontuada, enquanto o Eb7(9) apenas uma semínima, com esse ciclo se repetindo. Todavia, ao testar essa harmonia no piano, foi percebido um maior movimento harmônico do que esperado. Para solucionar, a ideia foi manter a ressonância do acorde D7(#9), fazendo-o durar pelo tempo correspondente a uma semibreve mais uma semínima pontuada, modificando para o acorde Eb7(9) somente na última parte do compasso, correspondente a uma semínima pontuada.

Esse espaçamento dos acordes pode trazer algum choque harmônico, já que o baixo toca um Eb enquanto o D7(#9) ainda ressoa. Porém, dentro do contexto do tema, isso não se tornou um incômodo e, como consequência, deu mais destaque a linha de baixo – reforçada pelas notas graves do piano – e melodia.

Assim como o contrabaixo, no *Interlúdio* o piano apenas marca os tempos fortes dos acordes, dando mais liberdade à bateria.

Na reapresentação da quarta estrofe, estava previsto no arranjo base somente bateria e voz, mas foram inseridas duas notas agudas do piano no intervalo da melodia, somado ao efeito produzido pela abertura do *hi-hat*. Trata-se de um adereço que contribui para o embelezamento do arranjo, consequência da possibilidade de ouvir cada parte do processo que se constrói, o que pode proporcionar novas ideias. Se o arranjo fosse escrito e enviado para os músicos, sem a pré-produção em forma de maquete, poderia ficar sem esse detalhe.

⁵⁰ Tópico 2.1.3.

Um aspecto que pode ser modificado pelo pianista que venha a gravar o presente arranjo, além dos *voicings* escolhidos, é a movimentação dos acordes que correspondem à segunda parte dos *Versos*. Inicialmente a ideia de ter acordes mais parados é bastante agradável. Mas alguma movimentação harmônica pode acrescentar mais beleza ao arranjo, principalmente na segunda parte da quarta estrofe, pouco antes de acabar a música.

Apesar da melodia guia permanecer durante todo o processo de produção, quando o arranjo está mais estabilizado e tende a sofrer menos mudanças estruturais como andamento e forma, é o momento ideal para a gravação da voz.

Ainda que soe como uma voz guia, a possibilidade de ter a melodia sendo interpretada de forma mais parecida com o que se deseja para o produto final traz à tona um sentido de concretização do arranjo e, assim, visualizar a maquete se torna mais fácil. Por mais que a voz seja mais um dos elementos que constituem o arranjo musical, sua importância na interpretação de canções com letras é inegável. A gravação da voz guia permite, deste modo, avaliar a base instrumental como suporte para a melodia e mapear aspectos interpretativos.

Por vezes, quando a voz guia é gravada, alguns elementos tendem ser percebidos como demasiados, por tirarem o destaque da melodia principal. Não foi o caso do arranjo construído para a canção *A Bela e A Fera*. Com a voz guia, a parte instrumental passou a fazer mais sentido, sendo uma eficiente base.

A primeira gravação de voz foi realizada durante a pausa da turnê em que estava trabalhando na Alemanha. Como tinha um quarto disponível na cidade de Hamburgo, aproveitei para instalar o *home studio* móvel e realizar as captações necessárias. Por não ter pedestal, foi preciso segurar o microfone com a mão, o que se tornou um desafio no controle dinâmico da emissão de voz. Mas, se tratando de uma guia, alguns detalhes técnicos foram ignorados, mantendo o foco no que poderia ser mais importante: a interpretação.

Foram gravados três *takes* de forma separada, mas utilizando a mesma *track* no *Logic Pro X*. Essa ferramenta permite realizar a comparação entre os *takes* e a possibilidade de escolher os melhores trechos de cada um deles, transformando-o em somente um.

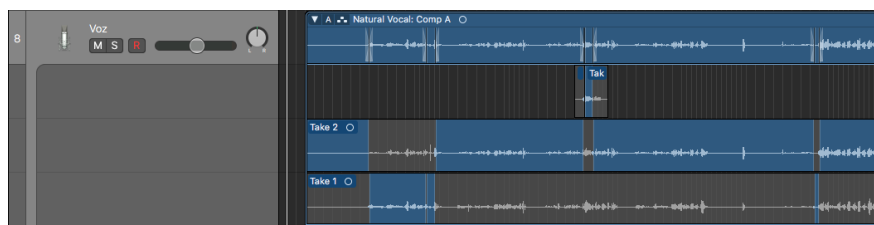


Figura 17 Takes de voz dentro da mesma track

A possibilidade de se gravar e ouvir, de forma crítica, o resultado da interpretação traz como consequência a possibilidade de escolhas, já que poderão ser feitas baseadas em uma referência. É possível mapear os melhores momentos para respirar, quais notas devem ser mais longas e quais soam melhor se mais curtas, além de questões dinâmicas que se refletem na emissão sonora.

Um aspecto que foi notado durante a audição dos primeiros *takes* de *A Bela e A Fera* foi que, por vezes, sorri enquanto cantava, como no trecho que diz “Recebe o seu poeta, oh Bela” no terceiro verso. A ideia interpretativa parecia ser boa, porém o resultado sonoro alterou o sentido imaginado para o arranjo tornando-o mais leve. Sendo assim, após audição crítica, foi decidido regravar a voz com o intuito de corrigir esse detalhe.

A regravação foi realizada no meu quarto em Lisboa, sendo possível colocar o microfone em um pedestal e utilizar um *pop filter*⁵¹, agregando mais qualidade ao resultado. A técnica para a gravação dentro do software foi a mesma utilizada anteriormente: três *takes* com a escolha dos melhores trechos.

Alguns efeitos foram aplicados na presente pré-produção. Na introdução foi utilizado o *Preset 80s Air Pad* do instrumento *Alchemy* – nativo do *Logic Pro X* – para criar um *drone*⁵² crescente com a nota ré dobrada em duas oitavas (ré 2 e ré 3). A intenção foi criar um clima misterioso como base para a linha de baixo.

Ainda na introdução, o piano é tocado em notas agudas sugerindo o acorde D7(#9), de forma parecida com o que foi visto na rerepresentação da quarta estrofe. Para corroborar o sentido de mistério, foi adicionado o *Delay Design* com o efeito *1/8 Alternating Pan*, onde a ressonância se repete em figura de colcheias alternando, em *stereo*, entre os canais esquerdo e direito.

Antes da entrada da levada da bateria junto com o piano, foi gravado um som prato de ataque e aplicado sobre isso o efeito *reverse*, para que se criasse um sentido de expectativa pela entrada dos elementos rítmicos. O *reverse* se caracteriza pela inversão

⁵¹ Filtro utilizado para ruídos causados pelo impacto mecânico do ar no microfone.

⁵² Nota musical ou ruído que se prolonga como um efeito sonoro.

do sinal do áudio. Se tratando de um prato que, naturalmente, tem um grande ataque proporcionado pelo choque da baqueta com o metal e, posteriormente, a ressonância disso, o resultado é como ouvir o sinal do áudio de traz para frente; a ressonância surgindo de forma crescente até que se chegue ao ápice dinâmico do som – que foi sincronizado com o primeiro tempo forte do compasso de entrada dos demais instrumentos. Sobre o mesmo sinal foi realizada a automação de *pan*: o ruído proporcionado pelo *reverse* é iniciado completamente na esquerda e finalizado completamente na direita durante a sua duração, trazendo uma sensação de movimento.

O contrabaixo também sofreu algumas alterações de sinal com a utilização de efeitos. Na introdução foi realizada a automação do *tone* do próprio instrumento virtual. Inicialmente se encontra completamente fechado e vai abrindo até que se chegue ao timbre que é utilizado durante todo resto da música (*tone* em 80%). O momento em que se chega ao timbre “normal” é o mesmo ponto de convergência que separa o primeiro momento, de sentido mais misterioso da *introdução*, da entrada dos elementos rítmicos, nomeadamente levada de bateria, piano e linha de baixo.

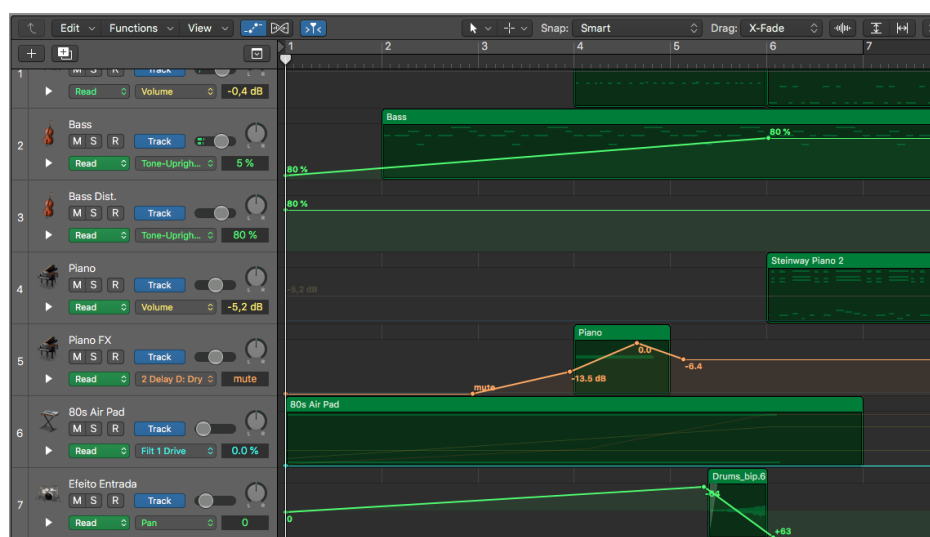


Figura 18 Automações na introdução

Na primeira parte *Interlúdio* foi aplicada uma distorção no contrabaixo através do *plug in Distortion*, nativo do *Logic Pro X*. Para realizar tal aplicação, foi preferível duplicar a *track* do contrabaixo, fazendo com que a duplicação servisse exclusivamente para o momento de utilização da distorção. Outra opção seria inserir o *Distortion* em toda a *track* e administrar sua utilização através de automação. A escolha por fazer da primeira maneira se justifica pela facilidade de visualização do efeito.

Apesar de considerar as automações e a mistura como partes finais da pré-produção, na prática foram processos realizados durante todo o período de construção da maquete. Cada novo instrumento que foi inserido, como forma de se enquadrar ao todo, teve o seu volume acertado, assim como frequências que influenciam no timbre.

Depois de tudo gravado, é importante ouvir o resultado a partir de outras referências. Fones de ouvido diferentes, caixas *bluetooth*, aparelho de som do carro... Essa variação proporciona perceber alguns aspectos em relação à mistura que precisam ser ajustados e, desta forma, chegar ao melhor resultado possível em termos de sonoridade.

2.3.2.2. *Em Paz*

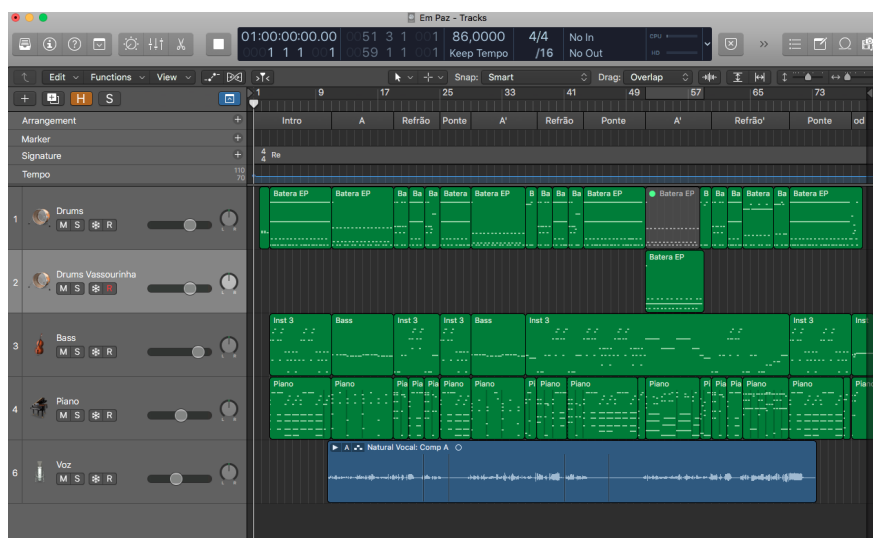


Figura 19 Sessão do Logic de Em Paz

Nome: Em Paz

Compositor: Léo Rocha

Instrumentação: Bateria, baixo, piano e voz

Duração: 3'40"

Letra: Sei lá quanto tempo faz / Que o tempo não me prende mais / E traz em cada amanhecer / Um bom motivo para estar em paz // Sinto como se as horas não passassem / E sim desejos, sonhos e canções / Amores, planos pra contar // E lá se vai a vida e se refaz / Se você tá aqui eu tô em paz // Sei lá se fiz por merecer / Se é sorte grande perceber / Poemas entre construções / Paredes em tantas paixões // E mais gente a dizer / Que a vida é boa e há de ser / Enquanto houver motivo / Pra sorrir, sentir e despertar // E lá se vai a vida e se refaz / Se você tá aqui eu tô em paz

A segunda canção a ser arranjada no presente do trabalho de pesquisa se chama *Em Paz* e foi composta por mim em 2016. Trata-se de uma das canções mais intuitivas que já compus, o que significa dizer que foi feita sem nenhum objetivo específico, como uma encomenda para trilha sonora ou trabalho acadêmico, por exemplo.

A composição foi iniciada a partir um *riff* na guitarra entre os acordes C9 e D/C e, posteriormente, algumas variações sobre isso. Esse *riff* serviu como motivo para construção da melodia da canção.

No tópico 2.1.3., assim como no capítulo anterior, escrevi sobre a importância de se ter referências para o fazer musical. Algumas dessas referências são claras, como a busca da sonoridade de certos álbuns. Entretanto outras referências aparecem de formas mais sutis. Hoje, com um certo distanciamento do momento em que escrevi *Em Paz*, é possível ter mais clareza que o fato de utilizar um *riff* como motivo e guia do processo construtivo da canção, reflete aquilo que estava ouvindo na época, nomeadamente os compositores/intérpretes Lenine, John Mayer e Tó Brandileone.

O texto da canção é uma ode sutil à própria música, que pode ser facilmente confundida com uma declaração romântica. Mas é, principalmente, sobre o fato de estar “em paz”, mesmo dentro de todas as turbulências advindas dos estudos – tanto no contexto da universidade, quanto na prática do meu instrumento – e dos trabalhos. Como se viver pela e para a música fosse uma dádiva.

Como a canção foi construída com base em um *riff* criado diretamente na guitarra, a primeira ação na construção do arranjo musical foi pensar onde e como esse *riff* poderia ser utilizado. Então, a frase foi transposta para o piano, instrumento responsável por iniciar a introdução à solo. Além da introdução, tal frase poderia ser repetida em outros momentos da canção, como um mantra melódico.

A estrutura da introdução se estabeleceu de acordo ao *riff* que ocupa o espaço de quatro compassos em uma fórmula quaternária. A frase se repete por quatro vezes, onde as duas primeiras repetições são realizadas somente com o piano e as duas últimas têm o reforço rítmico e harmônico da bateria e do contrabaixo.

A forma da canção, para além da introdução, já estava bem estabelecida de acordo a como foi composta e interpretada algumas vezes à voz e guitarra. Por não ver necessidade estética de modificá-la, o trabalho foi somente transcrever a cifra e as indicações para o arranjo base.

No final do arranjo, depois da repetição do *riff* que também serviu como introdução, foi escrita uma frase para finalização do tema que, neste ponto, não

correspondia a nenhum instrumento em específico. A construção do arranjo base de *Em Paz* foi realizada tendo a guitarra como suporte entre as ideias e a notação gráfica.

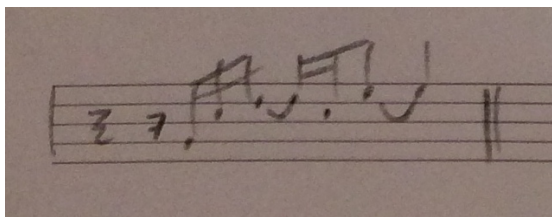


Figura 20 Frase final no arranjo base

O presente processo de pré-produção, de uma forma geral, foi bem parecido em estrutura com o que vimos no capítulo anterior referente ao tema *A Bela e a Fera*. Por esse motivo, algumas considerações já citadas anteriormente serão evitadas e o foco estará em aspectos musicais particulares à canção *Em Paz*.

A gravação da harmonia guia com o instrumento *Eletric Piano* possibilitou a primeira modificação em relação ao arranjo base: a alteração da tonalidade da composição para que ficasse mais confortável para a minha voz. A base foi escrita em dó maior e, no momento da pré-produção, foi alterada para ré maior.

Ao visualizar a estrutura da canção, através do mapeamento no *Logic Pro X*, foi percebido que a introdução estava muito longa e repetitiva. Para resolver o problema a opção foi remover o piano solo, iniciando o arranjo com uma virada de bateria e exposição do *riff* no piano já com bateria e baixo servindo de acompanhamento.

Com o *Eletric Piano* foram gravadas harmonia guia, melodia guia e indicações referentes ao arranjo, nomeadamente o *riff* transposto para piano na introdução e a frase final. O andamento escolhido inicialmente foi modificado algumas vezes durante o processo e gerou dúvidas. Somente em testes para a captação da melodia com a voz foi definido em 86 *bmp*, por ser mais confortável para a execução da melodia.

Como a introdução do arranjo foi modificada, era necessário pensar em uma virada de bateria suficientemente convincente, já que agora se tratava da entrada do tema. O artifício utilizado foi imaginar tal virada e tentar adaptá-la para a realidade do controlador e do instrumento virtual.

A virada se caracteriza por duas frases repetidas entre bombo e caixa e, posteriormente, um *rolo*⁵³ que converge para o som do prato no primeiro tempo forte do

⁵³ Denominação para viradas de bateria quando o instrumentista passa por todos os tambores em ordem.

próximo compasso. Se tratando de frases rápidas, a edição dessas através do *quantize* não apresentava bons resultados. O *quantize* é uma das ferramentas de transformação da informação MIDI que tem como função ajustar o tempo das notas. Na prática, ele “puxa” as notas para a referência mais próxima, seguindo alguns parâmetros configuráveis como a figura rítmica que dividirá o compasso e porcentagem da precisão. É uma função bastante eficaz, mas, para esse caso em específico, não funcionou. Sendo assim, a opção foi repetir a frase de forma manual até que soasse de forma satisfatória.

Na levada da introdução destacam-se dois elementos. A condução realizada no *Ride*, onde a dinâmica entre as notas é de extrema importância, com os tempos 2 e 4 soando mais fortes em relação aos tempos 1 e 3, como numa típica condução de *jazz*; e o reforço a esses tempos realizado pelo *Hi-Hat Foot Close*, quando os pratos do *hi-hat* são tocados em choque através do pé esquerdo⁵⁴ do baterista.

A parte denominada *A* no mapeamento do *Logic* é caracterizada pela utilização da baqueta no aro da caixa e no padrão rítmico do bombo. Esse padrão foi alterado depois da gravação da linha de baixo, onde a nota do tempo forte do segundo compasso foi retirada para que o contrabaixo soasse sozinho. Para compensar, uma nota do bombo foi adicionada no segundo tempo do segundo compasso e na repetição desse padrão.

Na reexposição do *A'* uma variação do *kit* de bateria precisou ser utilizada com o intuito de explorar a dinâmica. No lugar das baquetas a opção foi a vassourinha e, em consequência disso, uma outra linha foi construída explorando o contato da vassourinha na caixa. Como a ideia para quando esse trecho da canção voltasse a ser apresentado era que soasse um tanto diferente do resto, a opção serviu perfeitamente.

Assim como em *A Bela e a Fera*, a linha de baixo acabou por se tornar um dos aspectos mais fixos da produção. Inicialmente pela intenção de construir uma linha complementar ao *riff* apresentado na introdução e, depois, pela opção de acompanhar a simplicidade sugerida no arranjo, tanto na questão harmônica quanto rítmica. Mais uma vez vale a pena recorrer à notação gráfica da partitura para que sirva de base para o instrumentista que gravará a canção.

A gravação do piano se inicia com o desafio de perceber a melhor forma de tocar o *riff* da introdução que viria a se repetir por diversas vezes na canção. A primeira tentativa foi tocar aquilo que estava escrito no arranjo base, porém a sonoridade obtida não agradou.

⁵⁴ Há instrumentistas canhotos que invertem as posições das peças da bateria, entretanto pode-se considerar o *hi-hat* no pé esquerdo com o padrão mais adotado.

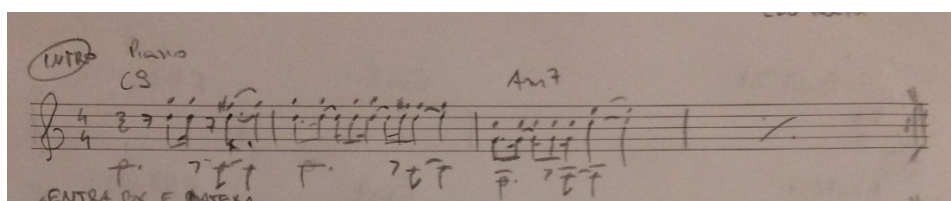


Figura 21 Introdução Em Paz

A intenção era simplificar a melodia para que soasse como um mantra. Para isso, a opção escolhida foi montar o acorde indicado na cifra com a mão esquerda e, com a mão direita, tocar a melodia principal do *riff*. O resultado disso foi melhor, apesar da execução apresentar defeitos. O pedal de *sustain* pressionado por demasiado tempo foi útil para que as frases pudessem ser executadas corretamente, porém algumas notas se mantiveram ressoando mais do que deveriam. Certamente esse é um aspecto a ser comunicado ao músico que gravará a canção futuramente e, se tratando de um pianista profissional, saberá resolver o problema.

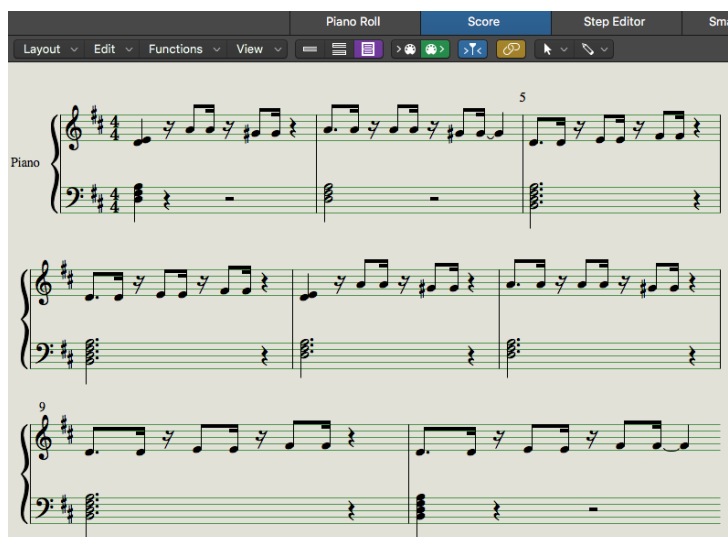


Figura 22 Partitura do piano na Introdução gerada pelo Score

Na parte *A* o acorde D9(#11), que não estava previsto no arranjo base, foi adicionado no segundo compasso durante a gravação do piano. Assim como um fragmento do *riff* utilizado no intervalo da melodia no *Refrão*.

Para o restante do tema, o piano foi gravado de forma mais simples, priorizando a harmonia e sem muitos movimentos. Para a gravação final, certamente será dada alguma liberdade criativa ao pianista sobre os *voicings* dos acordes e movimentos harmônicos.

Por se tratar de uma canção intimista e de atmosfera leve, a interpretação da melodia/letra deveria ser no mesmo estilo. Para conseguir tal efeito, era importante seguir a linha melódica sem muitas variações com bastante atenção ao ritmo e afinação.

Por ser uma canção que tenho bastante intimidade, não foi difícil chegar a um resultado satisfatório para a maquete. Entretanto, alguns aspectos técnicos da gravação da voz devem ser observados para a gravação final, principalmente no que diz respeito à respiração e emissão sonora. Aspectos esses que, por não estudar rotineiramente técnica vocal, podem ser difíceis de serem alcançados, mesmo em canções mais simples.

Para o tratamento da voz, foi utilizado o *preset Natural Vocal* do *Logic Pro X* com algumas alterações. O compressor nativo do *preset* foi modificado pelo *CLA-2A* da empresa *Waves Audio*, assim como o *plug in Echo* pelo *H-Delay*. Tais substituições foram realizadas por gosto pessoal e costume. Alguns parâmetros dentro dos *plug ins* foram alterados com o intuito de conseguir uma sonoridade melhor para a voz, feitos de forma bastante intuitiva, não sendo o objetivo se aprofundar nas questões da mistura.



Figura 23 Plug ins para tratamento da voz

O último aspecto do arranjo de *Em Paz* foi a finalização denominada no mapeamento como *Coda*. No arranjo base foi escrita uma frase que não havia sido endereçada a nenhum instrumento em específico e a opção escolhida foi que tal frase fosse tocada por todos os instrumentos. Dessa forma, o arranjo se encerra em uma espécie *tutti*⁵⁵ com bateria, baixo e piano.

⁵⁵ Termo utilizado para se referir ao momento em que todos os instrumentos do arranjo tocam a mesma frase musical.

2.4. Do MIDI Para a Interpretação Ao Vivo

Finalizadas as gravações dos instrumentos virtuais, o próximo desafio é realizar uma comunicação efetiva com os profissionais que irão trabalhar na gravação dos arranjos em estúdio.

Grande parte dessa comunicação é facilitada com o material gerado na prática deste projeto. Proporcionar o acesso a uma referência auditiva – para além das partituras dos arranjos – é de grande valia para o entendimento dos músicos daquilo que se pretende na gravação.

A intenção não é que a maquete substitua a notação gráfica como forma de transmissão de informação do arranjador para o intérprete. A complementaridade entre o que está escrito e aquilo que se pode ouvir é o que interessa. Nesse sentido a maquete musical surge como mais uma alternativa em prol da melhor compreensão dos detalhes de um tema.

Por outro lado, podemos considerar que os arranjos MIDI podem cumprir a função de servir como diretriz para a execução ao vivo de forma mais abrangente no meio da música popular. Isso se justifica pelo fato de que muitos músicos profissionais atuantes não leem partitura – ou não o fazem de forma recorrente – e é bastante comum que a comunicação seja realizada de forma oral.

Além de ser utilizada como referência musical, as maquetes podem ser úteis durante a prática dos músicos que precede a sessão de gravação em estúdio. É possível, por exemplo, enviar dois áudios diferentes para o baixista; um com o arranjo completo e o outro sem o baixo MIDI. Assim ele poderá ouvir a referência e, também, praticar com o com o seu instrumento sem a interferência do que foi gravado em ambiente virtual durante a pré-produção.

No mesmo sentido o arranjo MIDI pode servir de guia para a sessão de gravação. Consideremos que essa será realizada por partes, um instrumento de cada vez. Se o baterista gravar primeiro e quiser ouvir o baixo MIDI e a voz guia, é viável. As escolhas serão feitas em relação a aquilo que os profissionais se sintam melhor para cumprir suas funções.

O elo entre o arranjador, a maquete, a partitura e os músicos deve ser a comunicação por meio das palavras para que todos os possíveis detalhes sejam esclarecidos. No decorrer deste relatório, por algumas vezes considerei a importância de dar liberdade interpretativa aos músicos por entender que isso pode ser enriquecedor. Se

o produtor musical está trabalhando em uma canção de *pop rock*, por exemplo, e sabe que o baterista domina a linguagem do estilo, faz sentido que o deixe um tanto quanto mais livre. Os limites dessa liberdade serão estabelecidos através da avaliação daquilo que soa melhor no contexto da obra e cabe ao produtor tomar as decisões finais. Entretanto, se o intuito é que se reproduza fielmente aquilo que foi gravado com os instrumentos virtuais, basta que isso seja explicado de forma clara.

Uma das grandes vantagens na utilização de diferentes formas de comunicação em simultâneo é a redução da possibilidade da não compreensão daquilo que se pretende informar. Em um mundo onde é cada vez mais comum que as coisas sejam feitas à distância – inclusive gravações – se valer da eficiência comunicativa é fundamental e pode minimizar frustrações.

Já que observamos aqui algumas considerações do caminho entre o MIDI e a interpretação ao vivo, é válido também ressaltar a importância do *home studio* para a indústria fonográfica atualmente, como uma trajetória que se estabelece da produção feita em casa para o público e, conseqüentemente, os resultados disso podem ser notados.

Em 2018 o britânico Jacob Collier produziu o álbum intitulado *In My Room*, construído no seu *home studio* e ganhou dois *Grammys*, além do prêmio *Billboard Contemporary Jazz Charts*. Em 2019 a cantora Billie Eilish se destacou na premiação *Grammy Awards* ao ganhar quatro prêmios, entre eles o *Album of the year*. Seu irmão Finneas, que produziu o álbum, ganhou o prêmio de *Producer, Non-Classical*. *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?* também foi produzido em *home studio*.

Entretanto, é importante que se tenha cuidado para não romantizar o processo criativo em questão. É preciso analisar o contexto que circunda a produção musical para que se compreenda que a música continuar sendo produzida por profissionais que se dedicam às suas atividades e que, por vezes, dizer que um álbum foi concebido em *home studio* não significa que tudo tenha sido feito por uma pessoa só. O álbum de Billie Eilish citado anteriormente, por exemplo, teve a importante contribuição na parte da mistura do engenheiro Rob Kinelski, referência no mundo pop que trabalhou com artistas como Ed Sheeran, Drake e Beyoncé.

Isso significa que o modelo de produção analisado neste projeto, que pode ser concebido para funcionar como uma maquete ou o produto final em si, funciona como mais uma ferramenta em prol da música. É mais uma maneira de ampliar as possibilidades criativas e estéticas, mas sem desconsiderar o saber. A ciência está presente em todas as partes do processo que perpassa pela criação dos instrumentos virtuais, desenvolvimento

dos equipamentos físicos e busca pelo entendimento de como transformar todo este material em música.

3. Conclusão

O ato de produzir música em *home studio* se tornou uma rotina para mim nos últimos anos. Escrever este projeto, entretanto, proporcionou um novo desafio: relatar e refletir minúcias do processo técnico/criativo. Adicionar um caderno e o bloco de notas do celular ao *set* foi necessário e esclarecedor, assim como pensar nos vários aspectos que envolvem a prática.

A contextualização realizada no Estado da Arte sobre temas que permeiam a produção musical trouxe uma perspectiva cultural e histórica que permite ter mais consciência do momento em que estamos em relação ao fazer musical com foco na música popular. Foi possível separar os tópicos com o intuito de investigá-los individualmente e, ainda assim, compreender que as modificações da forma de se produzir música tendem a unificar ainda mais as partes.

Esse fenômeno pode ser observado na relação do produtor moderno com o *home studio* onde por vezes um só profissional pode ser o compositor, o arranjador, o intérprete e o engenheiro de áudio. Há ainda outras demandas não citadas no presente trabalho por estarem fora do foco central da pesquisa como, por exemplo, a pós-produção que envolve distribuição, divulgação, entre tantas outras coisas. Podemos questionar se essa multifuncionalidade afeta a habilidade técnica em aspectos individuais do processo, porém, sem uma pesquisa devidamente fundamentada, é possível que surjam conclusões baseadas em motivações estéticas, o que pode não ser relevante.

Para além do avanço tecnológico que possibilita reduzir a dinâmica da criação para o menor número de pessoas, não se pode esquecer da perspectiva econômica que também direciona o fazer musical. Ter menos pessoas envolvidas no processo significa gastar menos dinheiro; A produção em *home studio* pode proporcionar uma grande economia em comparação a outros momentos da história da música; Pode ser mais interessante para os investidores do meio musical apostar em trabalhos mais prontos para o mercado. Pensar e pesquisar sobre esses pormenores, que por vezes parecem invisíveis, pode trazer mais consciência para a prática musical.

O projeto proporcionou dividir a produção musical em duas partes: O agente ativo que analisou o material composicional, escreveu os arranjos e construiu a maquete; e o agente passivo, que assumiu a função de observar, relatar, refletir e, por vezes, problematizar as partes do processo, se tornando a justificativa para respaldar a presente pesquisa.

Olhar para o projeto de uma perspectiva diferente foi importante para justificar ações que até então eram realizadas de maneira automática. Foi possível compreender que algumas já eram sistematizadas por consequência da repetição rotineira: os arranjos são quase sempre escritos com o apoio da guitarra e do caderno de pauta, são pesquisadas referências sonoras para servir de base e há uma ordem específica para a gravação dos instrumentos, por exemplo.

O desafio de observar se torna ainda maior quando é necessário relatar aquilo que é observado. Surgem algumas questões relacionadas, principalmente, a termos que são utilizados no dia-a-dia e que podem ser problematizados. No relatório aparecem algumas vezes o termo instrumento real em contraste ao instrumento virtual, por exemplo. Embora acredite verdadeiramente que instrumentos virtuais são uma realidade e uma possibilidade, assim como quaisquer outros instrumentos, a opção de manter tais nomenclaturas no relatório se dá pela facilitação da comunicação com o leitor, já que o foco do projeto foi construir maquetes com simulação de instrumentos que serão substituídos posteriormente.

É importante salientar que nesta pesquisa não há qualquer julgamento de valor entre o que é melhor ou pior em relação a utilização – ou não – de instrumentos virtuais. O trabalho se propõe a pesquisar sobre inovações tecnológicas relacionadas à produção musical com o intuito que elas sejam consideradas como possibilidades, sem julgamentos estéticos, para que se possa discutir sobre os novos rumos do fazer musical.

Por fim, trazer para o ambiente acadêmico aspectos da tecnologia e da música popular, com os quais tenho trabalhado de forma intensiva nos últimos anos, foi uma excelente maneira de justificar a minha atividade como produtor musical e como investigador – ou a junção disso. Estar no âmbito de uma faculdade de ciências sociais e humanas, por sua vez, possibilitou pensar para além das tecnicidades, explorando os contextos, e isso faz toda a diferença.

Diante de realidades tão complexas – e cada vez mais dinâmicas – o papel da investigação é fundamental no sentido de proporcionar consciência e auxiliar no desenvolvimento, tanto tecnológico quanto profissional. Portanto, para que isso realmente funcione, é necessário que se aproxime do campo da prática musical e se faça disso uma troca efetiva de informações.

Com as maquetes prontas, realizar a gravação de *Em Paz e A Bela e a Fera* em estúdio, buscando o melhor resultado possível em termos técnicos e estéticos, certamente será muito mais fácil. Neste ponto posso afirmar que os objetivos propostos para o

presente projeto foram cumpridos. Para além do relatório e das importantes reflexões desenvolvidas, os temas musicais foram produzidos com êxito e cumprem sua função comunicativa.

Pude, a partir desta experiência, compartilhar as produções e questões relacionadas ao processo com alguns amigos músicos e produtores. O *feedback* que recebi acerca dos temas foi bastante positivo, atestando a funcionalidade da maquete musical como referência auditiva. Para além disso, tive a oportunidade de conversar com esses profissionais sobre aspectos relacionados com a nossa prática diária. Aspectos que percebi a partir do desenvolvimento desta investigação e que se mostram cada vez mais amplos, gerando curiosidade e aspiração por estudá-los mais a fundo.

Após a conclusão do mestrado voltarei para o Brasil – meu país de origem –, onde terei condições de finalizar os projetos musicais de maneira mais confortável, por ter mais proximidade com músicos, técnicos e estúdios que agregarão na sonoridade desejada para as canções, além de ter tempo hábil para realização do trabalho com o cuidado necessário.

Sendo assim, as produções resultantes deste projeto de pesquisa se transformam em temas musicais finalizados futuramente; e o meu olhar sobre o processo criativo que envolve a produção musical se modifica por consequência desta investigação, se voltando para a busca do desenvolvimento teórico e prático, como deve ser.

Bibliografia

- Adolfo, A. (2017). *Arranjo: Um enfoque atual*. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Almada, C. (2006). *Arranjo*. Campinas: Ed. Unicamp.
- Aragão, P. (2000). “*Considerações Sobre o Conceito de Arranjo na Música Popular*”. *Cadernos do Colóquio*, 3(1), 94–107.
- Burgess, R. J. (2014). *The History of Music Production*. New York: Oxford University Press.
- Coleman, M. (2003). *Playback: From the Victrola to MP3, 100 years of music, machines and money*. Cambridge: Da Capo Press.
- Cook, N., Clarke, E., Leech-Wilkinson, D., & Rink, J. (2009). *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garcia, R. (1954). *The Professional Arranger Composer*. Los Angeles: Criterion Music Corporation.
- Grove, D. (1985). *Arranging Concepts Complete: The Ultimate Arranging Course for Today's Music*. Los Angeles: Alfred Publishing.
- Grove, G. (1980). *The New Grove Dictionary of music and musicians*. MacMillan.
- Guest, I. (2009). *Arranjo: Método Prático Vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.
- Hepworth-Sawyer, R., & Golding, C. (2011). *What is Music Production?: A Produce's guide: The role, the people, the process*. Waltham: Focal Press.
- Hewitt, M. (2008). *Music Theory for Computer Musicians*. Boston: Course Technology.
- Hewitt, M. (2009). *Composition for Computer Musicians*. Boston: Course Technology.
- Hosken, D. (2011). *An Introduction to Music Technology*. New York: Routledge.
- Huber, D. M. (1991). *The MIDI Manual: A Practical Guide to MIDI in the Project Studio*. Waltham: Focal Press.

- Jackson, B. M. (2014). *The Music Producer's Survival Guide*. Boston: Cengage Learning PTR.
- Kernfeld, B., & Kerfeld, B. D. (2002). *The New Grove Dictionary of Jazz*. MacMillan.
- Lacerda, O. (1961). *Teoria Elementar da Música*. São Paulo: Ricordi.
- Lowell, D., & Pullig, K. (2003). *Arranging for Large Jazz Ensembles*. Boston: Berklee Press.
- Manning, P. (2004). *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Miller, M. (2007). *The Complete Idiot's Guide to Arranging and Orchestration*. New York: Alpha.
- Paiva, J. E. R. de. (2017, Setembro). “O Produtor Dentro da Indústria Fonográfica: A criação da marca sonora”. Artigo apresentado no *40º Congresso Brasileiro de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, Curitiba.
- Pease, T., & Pullig, K. (2001). *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles*. Boston: Berklee Press.
- Pejrolo, A., & DeRosa, R. (2007). *Acoustic and MIDI Orchestration for the Contemporary Composer: A practical guide to writing and sequencing for the studio orchestra*. Waltham: Focal Press.
- Pimenta, D. da H. (2005, Setembro). Um Circo Outro: Enunciado e polifonia no espetáculo “O Grande Circo Místico”. Artigo apresentado no *XXVIII Congresso Brasileiro de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, Rio de Janeiro.
- Risset, J.-C. (2009). “Composing in Real Time”. *Contemporary Music Review*, 18(3), 31–39.
- Risset, J.-C. (2013). Computer Music: Why?. *Laboratoire de Mécanique et d'Acoustique*. Obtido em https://liberalarts.utexas.edu/france-ut/_files/pdf/resources/risset_2.pdf (Acedido em 13 de Abril de 2020)

Tagg, P. (2003). “*Analisando a Música Popular: Teoria Método e Prática*”. *Em Pauta*, 14 (23), 5–42.

Washburne, C. (1995). “*Clave: The african roots of Salsa*”. *Kalinda!: The Newsletter of Afro-Caribbean & U.S. Black Music Interconnections*, 7–11.

Discografia

- Brandileone, T. (2013). *Ontem Hoje Amanhã*. Tratore.
- Buarque, C. (2007). *Carioca Ao Vivo*. Biscoito Fino.
- Buarque, C., & Lobo, E. (1983). *O Grande Circo Místico*. Som Livre.
- Buarque, C., & Lobo, E. (1997). *Álbum de Teatro*. BMG Brasil.
- Collier, J. (2016). *In My Room*. Membran International.
- D’Rivera, P., & Trio Corrente. (2013). *Song For Maura*. Paquito Records.
- Elish, B. (2019). *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?*. Bad Boy Records.
- Evans, B. (1960). *Portrait in Jazz*. Riverside Records.
- Gottschalk, N. (2013). *Stars*. Mons Record.
- Leite, L. (2019). *O Enigma do Lexeu*. Rocinante.
- Lenine. (2015). *Carbono*. Universal Music.
- Mayer, J. (2006). *Continuum*. Columbia Records.
- Passos, R., & Carter, R. (2003). *Entre Amigos*. Chesky Records.
- Rita, M. (2011). *Elo*. Warner Music Brasil.
- Rita, M. (2003). *Maria Rita*. Warner Music Latina.
- Rita, M. (2005). *Segundo*. Wea Music.
- Spalding, E. (2018). *12 Little Spells*. Concord Records.

Lista de Figuras

FIGURA 1 EXEMPLO DE LEAD SHEET RETIRADO DO BASS REAL BOOK	22
FIGURA 2 EXEMPLO DE ARRANJO BASE COMO PLATAFORMA PARA MAPEAMENTO DO ARRANJO	23
FIGURA 3 HOME STUDIO EM SALVADOR-BA, 2014,	24
FIGURA 4 POST NO MEU PERFIL PESSOAL DO INSTAGRAM EM SETEMBRO DE 2019 DURANTE A TURNÊ	25
FIGURA 5 HOME STUDIO EM LISBOA	27
FIGURA 6 ADDICTIVE DRUMS 2, MODERN JAZZ STICKS.....	30
FIGURA 7 KIT MODERN JAZZ STICKS - ERSWING JAZZ, COMO ORIGINAL.	31
FIGURA 8 ICÔNICO BATERISTA ELVIN JONES EM AÇÃO COM SEU KIT.....	32
FIGURA 9 KIT FINAL	33
FIGURA 10 TESTES DE SONORIDADE DA BATERIA COM O ADDICTIVE DRUMS 2 EM STUTTGART, ALEMANHA. FOTO: ANDREW GALLOP.....	33
FIGURA 11 UPRITGH BASS	35
FIGURA 12 STUDIO GRAND	35
FIGURA 13 STUDIO GRAND - PRODUCER, ROOMY POP.....	36
FIGURA 14 SESSÃO DO LOGIC DE A BELA E A FERA	37
FIGURA 15 GLOBAL TRACKS COM O MAPEAMENTO DO ARRANJO.....	41
FIGURA 16 PARTITURA DO CONTRABAIXO GERADA PELO SCORE	45
FIGURA 17 TAKES DE VOZ DENTRO DA MESMA TRACK	48
FIGURA 18 AUTOMAÇÕES NA INTRODUÇÃO	49
FIGURA 19 SESSÃO DO LOGIC DE EM PAZ	50
FIGURA 20 FRASE FINAL NO ARRANJO BASE.....	52
FIGURA 21 INTRODUÇÃO EM PAZ	54
FIGURA 22 PARTITURA DO PIANO NA INTRODUÇÃO GERADA PELO SCORE	54
FIGURA 23 PLUG INS PARA TRATAMENTO DA VOZ.....	55

Conteúdos CD

Faixa 01 – A Bela e A Fera

Faixa 02 – Em Paz

Anexos

A - Arranjo base manuscrito *A Bela e A Fera*

"A BELA E A FERA"

CHICO DUARQUE

INTRO: Bx, depois piano e bateria livre, depois groove

Dm7 E7(s) Dm7 E7(s)

④ Dm7 E7(s) Dm7 E7(s)

Gm7 D7(#11) C7(s) D7(#11) C7(s) F#m(11) C9

Eb7(#11)

INTERLÚDIO

4x

Dm7 E7(s) Dm7 E7(s) Dm7 E7(s) F#m(11) C9

④ 5ª BATERIA

ENTRA Bx E PIANO

Gm7 D7(#11) C7(s) D7(#11) C7(s) F#m(11)

C9 Gm(1) C#9 F#m

C9 Eb7(#11) Dm7

B - Partitura A Bela e A Fera

A Bela e a Fera

Chico Buarque / Edu Lobo

Intro
♩ = 105

Melodia

Base

Baixo Solo
Pratos na repetição

3

D7(♯9) E♭7(♯9) D7(♯9) E♭7(♯9) D7(♯9) E♭7(♯9) D7(♯9) E♭7(♯9)

Entra Groove

Verso

5

Ou - ve'a de - cla - ra - ção oh be - la De'umson - ha - dor ti - tã
Não bri - lha - ria a'es - tre - la'oh be - la Sem noi - te por de - trás

D7(♯9) E♭7(9) D7(♯9) E♭7(9)

7

Um que dá nó em pa - ra - le - la E'al - mo ça ro - li - mã
Su - a be - le - za de ga - ze - la So - b meu cor - por'é mais

D7(♯9) E♭7(9) D7(♯9)

9

Ho - me mais for - te do pla - ne - ta Tó - rax de su - per - man
U - ma cen - te - lha num gra - ve - to Quei - ma ca - na - vi - ais

Gm7 D♭7(♯9) C7(9) D♭7(♯9) C7(9)

12

Tó - rax de su - per man E co - ra ção de po -
Quei - ma ca - na - vi - ais Qua - se que eu fiz um so -

F#m(11) Cadd9 Eb7(9)

15

Inter

e - ta
ne - to

D7(#9) Eb7(#9) D7(#9) Eb7(#9) D7(#9) Eb7(#9) D7(#9) Eb7(#9)

Como na Intro

17

Verso

Mais que na lua ou no co - me - ta Ou na cons - te - la - ção
Oh be - la ge - ra'a pri - ma - ve - ra A - cio - na'o teu con - dão

D7(#9) Eb7(9) D7(#9) Eb7(9)

19

O san - gue'im - pres - so na ga - ze - ta Tem mais ins - pi - ra - ção
Oh be - la faz da bes - ta fe - ra Um pín - ci - pe cris - tão

D7(#9) Eb7(9) D7(#9)

21

No bu - xo do a - nal - fa - be - to Le - tras de ma - car - rão
Re - ce - be'o seu po - e - ta'oh be - la A - bre'o seu co - ra - ção

Gm7 Db7(#9) C7(9) Db7(#9) C7(9)

24

Le - tras de ma - car - rão Fa - zem po - e - ma con -
A - bre'o seu co - ra - ção Ou eu ar - rom - bom'a ja

F#m(11) Cadd9 Eb7(9)

Inter

27

cre - to

D7(#9) Eb7(#9) D7(#9) Eb7(#9) D7(#9) Eb7(#9) D7(#9) Eb7(#9)

Como na Intro

Inter'

29

ne-la

D7(#9) Eb7(9) D7(#9) Eb7(9) D7(#9) Eb7(9)

Bateria Livre...

32

D7(#9) Eb7(9) D7(#9) Eb7(#9) D7(#9) Eb7(#9)

Volta o Groove

34

D7(#9) Eb7(#9) F7(9) E7(9) Eb7(9) C7(9) D7(#9) Eb7(#9) D7(#9) Eb7(#9)

Verso'

36

Oh be - la ge - ra'a pri - ma - ve - A -

D7(#9) Eb7(#9) F7(9) E7(9) Eb7(9)

Voz e Bateria

38

cio-na'oseucon-dão Oh be-la faz da bes - ta fe - ra Umpín-ci-pe cris-tão

41

Re - ce - be'o seu po - e - ta'oh be - la A - bre'o seu co - ra - ção

Gm7 D7(9) C7(9) D7(9) C7(9)

Voltam Baixo e Piano

44

A - bre'o seu co - ra - ção A - bre'o seu co - ra - ção A - bre'o

F#m(11) Cadd9 Gm(11) D7add9 F#m(11)

49

seu co - ra - ção Ou eu ar - rom - bo'a ja - ne - la

Cadd9 Eb7(9) D7(9)

C - Arranjo base manuscrito *Em Paz*

"EM PAZ"

LEO ROCHA

INTRO *Piano*
CS

Am7

ENTRA Bx E BATERA

CS *Am7*

A CS *Am7*

Dm7(b9) *Gsus* CS

Dm7(b9) *G7* *CS = intro* *Am7*

A' CS *Am7*

2ª BATERA E Bx MARCANDO VEZ CS *Am7* *Am/G D/F#*

Dm7(b9) *Gsus* CS

Dm7(b9) *G7* *Dm7(b9)* *Em7(b9)*

2ª vez *Gsus*

F#M *Gsus* *CS* *Am7*

Ad Sus

3ª vez

D – Partitura *Em Paz*

Em Paz

Léo Rocha

Intro ♩ = 86

Melodia

Base

Virada Bateria Melodia Piano

D9 D9(♯11) Bm7(11)

6

D9 D9(♯11) Bm7(11) Sei

A

10

lá quan-to tem-po faz Que'o tem-ponão me pren-de mais E traz em ca-da'a-man-he-cer Um

D9 D9(♯11) Bm7(11)

13

bom mo-ti-vo pa-es-tar em paz Sin-to co-mo se As ho-ras não pas-sa-sem'Esim de-

D9 D9(♯11)

B

16

se-josson-hos e can-ções A-mo-res pla-nos pra con-tar E lá se vai A vi-da'e se re-faz

Bm7(11) Em7(9) Asus A7(♭9)

20

D9 D9(#11) Se

22

Inter

vo - cê tá a-qui eutô em paz

Em7(9) Asus A7(b9) D9 D9(#11) Bm7(11)

27

A'

Sei lá se fiz por me - re - cer Se'é sor - te gra - de per - cer ber Po -

D9 D9(#11)

30

e - masen - tre cons-tru-ções Pa - re-desem tan-tas pai-ões E mais gen-te - a di - zer Que'a

Bm7(11) D9

33

vi-da'éboa e há de ser En - to hou-ver mo-ti - vo pra Sor - rir sentir e des per-tar E

D9(#11) Bm7(11) Bm/A E/G#

37 **B**

lá se vai a vi - da'e se re faz Se

Em7(9) Asus A7(b9) D9 D9(#11)

41 **Inter**

vo - cê tá a - qui eu tô em paz

Em7(9) Asus A7(b9) D9 D9(#11)

45

Bm7(11) D9 D9(#11) Bm7(11)

50 **A'**

Sei lá se fiz por me - re - cer Se'é sor - te gra - de per - cer ber Po -

D9 D9(#11)

Vassourinha
Baixo Marcando

53

e - masen - tre cons-tru-ções Pa - re - desem tan - tas pai-xões E mais gen - te - a di - zer Que'a

Bm7(11) D9

56

vi-da'éboa e há de ser En - quanto'hou-ver mo-ti - vo pra Sor - rir sen-tir e des per-tar

D9(#11) Bm7(11) Bm/A E/G#

59

B'

E lá se vai a vi - da'e se re - faz

Em7(9) Asus A7(b9) D9

Como no B

63

Se vo - cê tá a - qui eu tô Se

D9(#11) Em7(9) Asus A7(b9)

66

vo - cê tá a qui eu tô Se vo - cê tá a qui

Em7(9) F#m7(9) Gmaj7

69

Final

eu tô em paz

Asus A7(b9) D9 D9(#11) Bm7(11)

73

D9 D9(#11) Bm7(11)

77

D9

Todos